金諍著

宋詞綜論

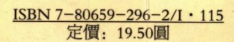


中國古典文獻學研究叢書

巴蜀書社

中國古典文獻學研究叢書


ISBN 7-80659-296-2


ISBN 7-80659-296-2/I · 115
定價：19.50圓

I 207.23/156

四川大學『211工程』項目
中國古典文獻學研究叢書

宋詞綜論

金諍／著





巴蜀書社
2001・成都

S130415/11

圖書在版編目（CIP）數據

宋詞綜論/金諍著 .—成都：巴蜀書社，2001.11
ISBN 7－80659－296－2

Ⅰ.宋... Ⅱ.金... Ⅲ.宋詞—文學評論
Ⅳ.I207.23

中國版本圖書館 CIP 數據核字（2001）第 074722 號

策劃組稿：陳大利　李　蓓
責任編輯：楊　環
封面設計：文小牛

宋詞綜論　金諍　著
巴蜀書社出版發行　（成都鹽道街三號　郵編 610012）
總编室電話（028）6656816　發行科電話（028）6662019
新華書店經銷　成都金龍印務有限責任公司印刷
開本 850×1168　1/32　印張　9　字數　210 千
2001 年 11 月第一版　2001 年 11 月第一次印刷
印數：1—1500 册
ISBN 7－80659－296－2/I·115　定價：19.50 圓
本書如有印裝質量問題請與工廠調换
電話號碼：5651045　5651203

引 言

《宋詞綜論》書稿是筆者在川大中文系講授宋代文學史及有關選修課程所寫的講義基礎上，經修改、删補、充實整理而成。本書稿對于以往宋詞研究中一般已成定論衆所周知之説儘量不再贅述，或爲照顧全書之系統而僅略加述及，而着重從歷史上南北經濟文化變遷及地域文化特點等方面闡述詞的體制風格特徵和源流發展演變過程，强調運河——江南經濟發展居于全國主導地位與詞體之興的密切關係，指出詞是一種典型的南方文化風情的文學體裁，詞的興起標志着自中晚唐以來中國封建社會後半期經濟文化重心由北方黄河流域南移長江流域的總體歷史狀況，並指出了自詞以後文學史上直到清代的各種文藝體式之興替均不出南方文化範圍的事實。本書基本上是以此爲主要綫索對宋詞的總體風貌進行討論評述（例如對所謂“婉約”與“豪放”兩種風格，本書就對其地域文化背景等方面作了較多的探索，並結合詞體之“江南文學”陰柔清麗風格，以專章評述了宋代女詞人的創作）。本書也必然地列舉論述了宋詞各大家知名的代表作品，纍積了筆者多年教學及研究的心得。鑒于在對宋詞的理解中，多數人都反映對豪放詞及北宋以前小令詞較易理解，而對婉約詞特别是其長

調詞則較難懂，因此本書針對婉約派長調詞（這也是詞體的“江南文化”特色的集中體現）一系列重要的作品（如歐陽修《玉樓春》，晏幾道具有代表性的一系列戀情詞，蘇軾《洞仙歌》，辛棄疾《水龍吟》，史達祖《夜合花》，吳文英《鶯啼序》，李清照《漁家傲》，《念奴嬌》，王沂孫《眉嫵》，張炎《解連環》等等）都提出了自己獨立的闡釋、評價及本事考辨。本書對重要作家的代表作，均結合作者生平經歷，重在對作品全篇連貫首尾的整體解析評議，將“史”與“詞”緊密結合起來，“史”“詞”互證，提出了一系列新穎見解。而避免像一般文學史或概論性著作那樣分列若干條思想、藝術特點，再證之以若干條尋章摘句的作品片斷，以期讀者對該作家及作品有一較爲完整和具體的把握、理解。

2000 年 11 月

目 錄

第一章　知否，知否，應是緑肥紅瘦

——唐“詩”的衰歇與宋“詞”的興起

中國自古以來號稱“詩歌之國”，在歷經數千年的漫長歲月中，世界上没有哪一個民族的詩歌積纍能與我們中華民族這樣豐富的詩歌遺産相媲美。而中國古典詩歌至少又可以劃分爲詩、詞、曲三大體裁。所謂唐詩、宋詞、元曲，就是中國詩歌的這三大體裁在唐、宋、元三代分别達到自身發展的最高階段而成爲各个時代的主流文學。宋代女詞家李清照在其名作《如夢令》中寫花木隨時序之代謝興替云“知否，知否，應是緑肥紅瘦”，我們似也可借用以形象地比喻文學史上唐詩、宋詞、元曲隨時代之變遷而此興彼伏的狀况。

本書既以宋詞爲“綜論”的對象，因此在這裏僅就詞與詩的關係、“宋詞”承“唐詩”而興起繁榮的原因、時代背景等問題進行一個大致的探索。

第一節　詞之爲體，要眇宜修；詩之境闊，詞之言長

——詩、詞體制及抒情特徵之比較

歷史上各種文學體裁的代謝興替，都存在着文學自身發展演變的規律。中國古典詩歌（此指狹義的“詩”）從西周發展至唐代，經一千五六百年之久，可以説已經達于極盛。魯迅曾説一切好詩，到唐代已經做完，後人倘無孫悟空翻出如來佛掌心的本

領，便大可不必再措手（見魯迅《致楊霽雲》）。我們且不論魯迅此言是否準確，但唐詩作爲古典詩歌發展的高峰，至少是至今大多數人一致的認識。在這種情況下，繼唐詩之後有必要興起一種新型的詩歌體裁，令後人雖無翻出如來佛掌心的本領，也能“措手”于詩歌領域，自然就是順理成章之事了。于是“宋詞”由此而興。

唐及其以前的詩，大體上可劃分爲古體雜言詩與近體格律詩兩種。而“詞”的體裁，在某種意義上可説是兼具雜言詩與格律詩二者形式上的優長而又“别是一家”（李清照《論詞》），我們不妨對此作一番比較研究。

古體雜言詩的特點就是“雜言”，即句式長短不齊（當然一般以四言、五言、七言句式爲主），這一形式上的特點直接爲“詞”所繼承，因此詞在習慣上又稱爲“長短句”。應該指出，“雜言”的長短句形式較之句式整齊劃一的五、七言格律詩更適應人的感情之迴旋起伏。這裏我們不妨舉一首唐代格律詩的名作：

春眠不覺曉，處處聞啼鳥。夜來風雨聲，花落知多少？

這是無數中國人幾乎在孩提時代就耳熟能詳的孟浩然的五言絶句《春曉》。不妨再來看一看另一首宋代“長短句”的名作：

昨夜雨疏風驟，濃睡不消殘酒。試問捲簾人，却道“海棠依舊”。“知否？知否？應是緑肥紅瘦。”

這同樣是許多中國人（多半是在讀中學以後）都耳熟能詳的李清照的《如夢令·春曉》。以上兩首作品在内容和感情上有相通之處：都是在春雨淅瀝的拂曉醒來之後，關切着昨夜在風雨中凋零的花朵。不過相形之下，《春曉》以句式整齊劃一的五言絶句體，抒發出詩人一種非常質樸、單純（當然也極爲真切）的惜花之情；而《如夢令》一詞，則以跌宕起伏的長短句雜言形式，寫出了女主人公曲折婉轉的心理活動，較之《春曉》一詩的情感活動更爲複雜一些：她先已在“昨夜雨疏風驟”中惦念着園中花叢，但終不能戰勝殘餘的酒醉起身探視（這個“濃睡”不同于“不覺曉”，“不消殘酒”多少暗示着女主人公白晝的無聊與無奈），這已寫出第一層惜花之情；因此清晨在春曉中醒來，便急切詢問侍女園中花已如何，這又寫出再一層惜花之情；而侍女並無此等雅興，衹漫不經心回答“海棠依舊”，結句“知否？知否？應是緑肥紅瘦”，最終將女主人公急切惆悵的惜花之情托出：她不是“花落知多少”的一般性惜花、惜春之疑問，而是深切知花，因花殘而自傷青春將逝的花之同命人，故而無須探視，也不是向侍女提出待解答的疑問，就知必是“緑肥紅瘦”——紅花零落，惟餘緑葉了。清人曾盛稱此詞云：“短幅之中，藏無數曲折，自是聖于詞者。”（《蓼園詞話》）應當承認，這種較之孟浩然《春曉》詩更爲曲折婉轉、更爲複雜的情感、心理活動在一定程度上是需要《如夢令》詞這種錯落有致的長短句形式纔表達得出來的。而《春曉》詩流暢整飭、朗朗上口、易于記憶背誦的五言句式及其表現出的那種質樸單純、帶着一份動人的童真的感情，更使我們明白了爲何在自己的孩提時代就理解了它、熟悉了它，以及很多人都能在童年時期就熟讀了《唐詩三百首》中的許多作

品，這些作品幾乎都是五、七言格律詩，但適合兒童誦讀的宋詞却相當少——的確，宋詞的長短句形式所抒發的那種曲折委婉細膩的情感心理活動是需要讀者具有一定的生活閱歷和文學修養的。

但是另一方面，宋詞又絶不是對古已有之的雜言詩體的長短句形式的簡單承襲，它同時又兼具唐代五、七言格律詩嚴格要求平仄聲韻、篇幅句式的特點，從而使自身又超越古體雜言詩而“别是一家”。

宋以前的古體雜言詩，可以説是一種類似現代“新詩”的自由詩體，它除了押韻以外，没有篇幅句式、聲韻格律的其他任何限制。一般來説，這有利于詩人自如地抒寫自己的思想感情，描述自己的吟詠對象。但另一方面，這種“解脱了鐐銬的舞蹈”又很可能是更艱難的：因爲人人都能跳，所以哪一位舞蹈者要想出人頭地就非常不容易；古體雜言詩正因爲解脱了束縛詩人的聲韻格律、篇幅、句式等鐐銬，所以詩人倘若没有一份獨特的天賦和靈感，一顆玲瓏敏感的“詩心”，那就很難使自己的作品不流入大量的“順口溜”式的凡庸之作中。詩仙李白的詩多數爲古體，《蜀道難》、《將進酒》、《夢遊天姥吟留别》等古體雜言的傑作看上去是如此的揮灑自如、奔放不羈，然而後人學詩，多不敢從李白入手，而寧願師從杜甫的近體格律詩，蓋因無其天才與靈性而作雜言古體，極易流于“順口溜”式的粗疏，而嚴謹整飭的句式與格律則可能通過勤奮的技能訓練和知識積累而掌握。漢代的樂府雜言詩，如《婦病行》：“婦病連年累月，傳呼丈人前一言。……道逢親交，泣坐不能起，從乞求與孤買餌。……”再如《孤兒行》：“孤兒生，孤兒遇生，命獨當苦。……居生不樂，不如早

去下從地下黄泉。……”都是長達二百餘字的篇章，句式散漫不整，節奏感亦不强。實際上，這些詩的價值主要體現爲它們作爲社會歷史資料的價值和年代久遠的文物價值，很難説後人真的能從中獲得怎樣的審美感受，其實後人是從前兩種價值上贊揚這類古雜言詩。如宋長白《柳亭詩話》云："病婦，孤兒行二首，……每讀一過，覺有悲風刺人毛骨。後賢遇此種題，雖竭力描摹，讀之正如嚼蠟。”這也多少説明了雜言古詩的形式爲何在“後賢”中不再多見的道理。

而“長短句”的詞則同樣被嚴格的篇幅、句式及聲韻格律所規範，從而又具有五、七言格律詩那種鏗鏘流美的節奏感和音樂感。由于詞的體制兼具上述的雜言詩與格律詩二者形式上的優長，如李清照《論詞》分析了詞分“五音”、“五聲”、“六律”的音樂特點及各種詞調用韻的四聲平仄等等，强調詞“别是一家”，那麼在古體雜言詩和近體格律詩均在唐代達于極盛之後，宋代出現了詞的繁榮並達到高峰，也就不難理解了。

必須指出，筆者在這裏並非盲目推尊詞在體制上的優長而一味貶低古體雜言詩和五、七言格律詩。在宋以前的漫長歲月中，雜言詩在抒情、叙事兩方面的傑作已經繁星薈萃，特别是叙事，自由的雜言體更具有受到嚴格限制的格律詩不可企及的優越性；如前舉漢樂府《婦病行》、《孤兒行》都是叙事詩，再如《孔雀東南飛》、《木蘭詩》等長篇大作，向讀者講述了一個完整的故事。此外像杜甫的“三吏”、“三别”等，篇幅雖不長，但也描述出一個有情節變化發展的場面。而五、七言格律詩雖不長于叙事，但其抒情功能也不低于詞，如杜甫《秋興八首》、《登高》等等，那整飭流美的七言句式和平仄聲韻，令讀者感受到詩人激昂悲憤的

情感傾瀉，真有“不盡長江滚滚來”之勢，而李商隱《無題》諸詩的含蓄深沉，也足令千載後人動情。至于詞體，“調有定格，字有定數，韻有定聲，法嚴而義備”（宋犖《瑶華集序》），字句格律限制之嚴，使之極不宜于叙事（可以説迄今找不出一首嚴格的“叙事詞”），也相當不適合抒發那種奔放豪邁、一瀉千里的激越感情（以蘇軾、辛棄疾爲代表的所謂“豪放派”詞風在宋詞中始終是少而又少的“變調”之作，何况在蘇、辛詞中，數量上居多者仍是傳統的所謂“婉約”詞。關于這一點，可參看本書第四章第一節、第六章第四節對蘇、辛豪放詞的評議）。詞較適宜抒發的乃是那柔美細膩，如一泉清溪在山石林壑間曲折蜿蜒地流淌的所謂“婉約”之情，因爲詞不僅格律限制極嚴，每句每字的平仄聲韻以及篇幅字數多寡亦隨詞牌不同而變化多端，長短參差，或對偶，或排比，或反復，不像五、七言律、絶詩那樣有一定的平仄規律，也比一般五、七言詩的整齊句式更加豐富多彩。這的確使詞比詩更適宜于微妙婉轉的抒情——人的細微深切的情感本來就富于輕重緩急之變，而不依某種整飭的格式抒發。于是長短參差、輕歌悄吟的詞正好適應人（特别是文化修養較高而情思纖柔、多愁善感的人）的情感特徵，所以王國維《人間詞話》論詩詞之辨稱：“詞之爲體，要眇宜修，能言詩之所不能言，而不能盡言詩之所能言。詩之境闊，詞之言長。”在傳統的“婉約”詞中，看不到“朝進東門營，暮上河陽橋。落日照大旗，馬鳴風蕭蕭”（杜甫《前出塞》）的剛健悲壯，看不到“秦時明月漢時關，萬里長征人未還。但使龍城飛將在，不教胡馬度陰山”（王昌齡《出塞》）的莽蒼激昂，看不到“黄河之水天上來，奔流到海不復回”（李白《將進酒》）的雄渾磅礴；我們看到的多半是花前月下

情侶的低語，琵琶半掩女郎的嬌羞，對遠方心上人的苦苦思念，對眼前心上人的殷殷叮嚀，由此引發出異鄉飄泊、仕途坎坷的愁嘆。而這一切，同我們每一個人的日常生活、情感似乎更爲貼近而親切。

詞與個人生活、情感的如此貼近，詞的這種陰柔細膩之美，正好投合了宋代文人內向的、女性化的心理情趣和時代風尚（參看本章第三節），乃至于幾乎每個詞作者都曾將自己在作品中轉化爲女性，代女主人公"立言"，寫下了許多唯妙唯肖地描摹女性情思口吻、舉止體態及裙帶閨閣的詞篇，其數量之多，描寫之細膩傳神，都是前代古體詩和五、七言格律詩遠不能及的。詞的演唱似乎也成了女性的專利，或者說宋人衹喜歡聽女性的演唱，自宋以後，幾乎也再沒有知名于史册的男歌唱家了。"古人善歌得名者不擇男女，……今人獨重女音，不復問能否；而士大夫所作歌詞，亦尚婉媚，古意盡矣。"（宋·王灼《碧鷄漫志》卷一）

一般而言，詩歌所表現的題材領域大大超過詞，詩的風格流派也是紛繁多彩的。如唐詩之山水、田園、邊塞諸派，"四傑"之恢宏，韓孟之奇詭，韋柳之清遠，溫李之密麗，以及"元輕白俗"、"郊寒島瘦"等等；宋詩之西昆、九僧、江西、四靈、江湖諸派，歐梅之古淡，蘇黃之恣肆等等，及至元、明、清三代，詩的成就雖遠遜于唐宋，而流派亦可謂多矣。詞則相形見絀，宋詞中除了上述一個小小的"豪放派"可以稱之爲一個眉目清楚的流派外，很難再明確地劃分出具體的其他風格流派來，這無疑是因爲詞的題材內容、手法技巧等方面都總體地籠罩在一種"婉約"的基本風格框架之中（當然在這個總體框架中各個大家仍表現出一定的個人風格）。

詞這種體裁不僅是婉約陰柔的、女性化的，而且宋詞的作者群中本身就涌現出許多的女性作者，其數量、質量均大大超越前代詩歌的女性作者（參看第八章）。有的研究者認爲，由于詞在篇幅、句式、聲韻格律等方面的限制過于嚴格，因此掌握詞這種文學體裁很不容易，詞的寫作比雜言古體及五、七言律詩絕句的寫作更困難。這種看法其實並不確切，否則便無法解釋爲何宋代會出現如此之多的女詞人（其中包括不少文化程度並不高的歌妓和一般婦女）及其佳作，乃至後代的"才女"，如元代趙孟頫之妻管仲姬、明代楊慎之妻黃峨等，其傳世之作亦主要是詞曲而非詩。應該説，詞這種體裁儘管給作者帶上了太多的"鐐銬"，但這些"法嚴而義備"的限制畢竟是可以通過生活中較多的耳濡目染、吟誦歌唱以及勤奮的技能訓練和參考學習前代詞作而適應、掌握的，而一旦適應了這許多"鐐銬"，就能寫出較規範的、讓人讀來朗朗上口的詞；因而詞對于作者掌握"規範"的要求是遠重于自由體詩對作者的同樣要求的，正如自由詩對于作者的天才及其從自然與社會生活中汲取靈感的要求遠重于掌握"規範"的要求一樣（當然，也許正是因爲詞的作者必須將更多的才力花在形式規範的考究上，這不能不在一定程度上限制了其主觀個性思想的自由揮灑，因而詞在反映社會生活内容之深廣上，以及獨特風格流派的呈現上就不如詩之紛繁多彩了）。並且從傳統上説，詩的語言要求凝煉典雅，精益求精；詞的語言固亦當精益求精，然而却不一定追求凝煉典雅，甚至可以多用日常口語入詞，並不顯其俚俗而反見其輕靈活潑、富于生活氣息，在這方面，女性作者決不稍遜于男性。而且詞的創作以内心獨白式的直接的自我抒情爲主，並不一定如詩那樣要求淵博的學問和豐富的典故。所以

我們應該承認詞的寫作對于有學習條件的人，特别是女性的抒情，要比雜言詩和五、七言格律詩更容易些——至少不是更難。此外，詞之特别適合于女性作者，部分地也是因爲詞乃是一種不宜于叙事、議論、言志而特宜于婉轉錯落地抒情的體裁，舊時代女性深居室内閨中，與自然、社會很少接觸，其客觀閲歷既少則其主觀内心情感必相對豐富（亦即王國維《人間詞話》所謂“閲世愈淺則性情愈真”），故詞較之詩也就特别適宜于女性作者了。

綜上所述，在宋代這個非常重書本文化的、重内心體驗而輕外向求索的（即使在宋詩中，與前代比較，也顯得重抒情而輕叙事，故宋詩盛行五、七言格律而少古體，古體雜言詩尤爲式微）、整體社會文化氛圍傾向“室内”、傾向柔弱的時代，詞這種文學體裁當然而然地得到了最適合自身成長繁榮的沃土。

第二節　汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡頭

——運河及南方經濟文化的興起與宋詞

詞在宋代繁榮興旺並成爲宋代文學代表性體裁的原因，自古及今的研究者們已經作了很多探討。近現代詞學家一般都公認有以下幾方面因素：由于文學隨時代的變遷而自身發展演進，詩歌在唐代已經達到盛極難繼的高度，宋人乃另闢蹊徑于新興之詞；宋代理學的興起導致“情”從傳統詩文領域轉移向被視爲“艷科小道”的詞，由此反而大大推動了詞的繁榮；詞與音樂的密切關係及其在晚唐五代已經達到的較高藝術水平；商業經濟、市民階級的發展及宋代君主的提倡和耽于享樂的社會時代背景等等（參見王國維《人間詞話》、胡雲翼《宋詞研究》、詹安泰《詹安泰詞

學論稿》、北大游國恩等先生主編及復旦章培恒等先生主編之《中國文學史》等等)。這些論述無疑極有助于我們對宋詞興盛發展的理解，但是，從中國古典文學、文化及中國古代社會歷史發展的更宏觀、更深遠的角度來考查，我們應當還能摸索出一些更爲本質性的東西。

學術界公認，中國古代封建社會大體上以唐代安史之亂(755——762)爲界限，劃分爲前期與後期。繼中、晚唐及五代之亂而重建一統天下的宋代，終于從大體上確立了中國後期封建社會在政治經濟及社會文化方面的基本形態。

正好與之同步，詞從早期民間的“胡夷里巷之曲”(《舊唐書·音樂志》)，到中晚唐始進入文人創作而開始成型，歷五代十國之發展成熟，入北宋而達到全面的興盛。

人們對詞的總體風格往往都以“婉約”二字概括之，而此種陰柔軟媚的“婉約”，一般論者多歸因于詞産生于歌妓舞女在燈紅酒緑中演唱，以及中晚唐以來社會混亂、文人士大夫逃避現實的特定背景。但這其實並不準確。詞以前的詩歌，自漢樂府古詩到唐五、七言律絶，本來都是合樂歌唱的，其演唱者也同樣主要是歌妓，如盛唐王之涣、王昌齡、高適三人在旗亭飲酒，聽歌妓唱詩的故事就是人所共知的，當時歌女們所唱的“黄河遠上白雲間”等詩，並無軟媚可言；白居易的詩也競相爲歌妓傳唱（見白居易《與元九書》)，如此等等；中晚唐詩歌中正視現實、干預現實者比比皆是，何偏于詞中逃避之?

筆者認爲，詞之陰柔軟媚風格乃是秉承了中國南方文化的一種傳統性特質，詞在中晚唐之興而至于宋世之盛，其實是折射出了自中晚唐以後運河——江南經濟對全國的日益重要，從而南方

經濟文化在中國後期封建社會上升而居于主導地位的整體狀況。

在政治經濟方面，我們且首先從宋代建都問題説起。宋承五代之後，建都于開封（汴京）。回顧自周、秦以至于明、清的中國古代建都過程，我們可以發現，古代中國帝王的都城是逐漸向東遷移的。秦漢至唐，建都于陝西關中的長安一帶；中晚唐以後，朝廷實際上常往來于西都長安與東都洛陽之間，甚至因避亂而遷移他處；至五代又東移開封，而宋繼之。一般而言，定都長安的王朝，往往是較爲强盛的。因爲從經濟上來説，長安的朝廷在相當大程度上依賴關中的賦税收入而立國，其注重在關中山河表裏的形勢之固，而不很注重搜刮全國各地財賦的轉運之利。西漢劉敬説漢高祖定都關中曰："秦地被山帶河，四塞以爲固，……因秦之故資，甚美膏腴之地，此所謂天府者也。陛下入關而都之，山東雖亂，秦之故地可全而有也。"（《史記·劉敬叔孫通列傳》）張良亦謂："夫關中左殽函，右隴蜀，沃野千里，……阻三面而守，獨以一面專制諸侯，……此所謂金城千里、天府之國也。"（《史記·留侯世家》）從政治上來説，長安的中央政府、官僚、軍事機構也較爲精簡有效率，不那麽龐大冗腫、糜耗不貲而奢侈腐化（所以在他們看來，關中之地已是金城沃野，天府之國了）。但隨着中央統治集團的日漸龐大，日漸奢靡，朝廷開支越來越大，對關中以外各地的經濟依賴越來越深；且唐代安史之亂後，北方大受破壞，南方經濟躍居北方之上（事實上，到盛唐之世，北方黄河流域的經濟水平已經達到古代所能及之高峰，此後即使無大戰亂，也很難再有大的發展），這都導致了交通運輸不便的西北關中之地再難于成爲朝廷所居的立國之本。自中唐以後，縱貫南北的運河越來越成爲國家的經濟命脈，由運河漕運北

方的江南糧食財富成爲國家歲入的主要來源乃至于須臾不可離。唐德宗貞元二年（786）甚至發生了江南漕運不及，禁軍没飯吃而幾乎暴動的前所未有之事："關中倉廩竭，禁軍或自脱巾呼于道曰：'拘吾于軍而不給糧，吾罪人耶？'上憂之甚。會韓晃運米三萬斛至陜，……上喜，遽至東宫謂太子曰：'米已至陜，吾父子得生矣！'"胡三省注云："唐都關中，仰給東南之粟"，"漕運不繼，朝不及夕。"（《資治通鑒》卷二三二德宗貞元二年）爲了縮短運河下船的物資再走陸路轉運的距離，唐末朝廷已常遷于關東的洛陽，五代遂東遷至直臨運河的中原重鎮開封。北宋大臣張方平論朝廷建都依賴運河云："今日之勢，國依兵而立，兵以食爲命，食以漕運爲本，漕運以河渠（運河）爲主。"（《續資治通鑒長編》卷二六九）他衹説出朝廷駐屯幾十萬禁軍于開封必須依賴運河供應江南糧食這一點，没有説另一點：宋朝廷還供養了一個空前龐大臃腫、待遇亦空前優厚，因而也特别揮霍奢侈的官僚集團于開封（可參見清趙翼《廿二史札記》卷二五《宋制禄之厚》、《宋恩賞之厚》、《宋恩蔭之濫》、《宋冗官冗費》諸條），如此巨大的物質財富消耗必須依賴運河。北宋李覯説得就明白多了："當今天下根本在于江淮。天下無江淮，不能以足用。……何者？汴口之入，歲常數百萬斛，金錢布帛百物之備不可勝計，而度支經費常聞有缺，是天下無江淮不能以足用也。吴楚之地方數千里，耕有餘食，織有餘衣，工有餘材，商有餘貨，鑄山煮海，財用何窮！水行陸走，饋運而去，而不聞有一物由北來者。"（《李直講文集》卷二八《上富樞密書》）李覯所謂"江淮"，實際上主要指江南"吴楚之地"，即如宋哲宗時范祖禹所奏："國家根本，仰給江南。"（《宋史·范祖禹傳》）所以儘管不少北宋大臣

(如范仲淹等，見《宋史·范仲淹傳》）力主還都長安或洛陽，都在事實上成爲不可能了。宋太祖趙匡胤初欲西都長安或洛陽，終于在皇弟趙光義及群臣反對下不得已建都開封，嘆曰："不出百年，天下民力殫矣！"（顧祖禹《讀史方輿紀要》卷四七《開封府》）似乎他已預知此後直臨運河的汴京將形成一個奢侈糜費、開支浩大的軍政官僚集團。後來的元、明、清三代，儘管移都于東北方向的北京，但到底還是緊靠着京杭大運河的終端而不敢旁騖；至于自周、秦、兩漢至隋唐號稱富庶的關中及陜甘之地，却因爲遠離運河而難以受潤于南方主流經濟之沾溉，自宋代以後遂日益成爲北方黄河流域尤爲貧窮落後的地區。

現在我們再回頭看一看這種經濟政治的形勢、局面對詞體興起的影響。詞最早源于隋、唐時代的"燕樂"，"燕"即"筵"、"宴"，燕樂就是宴飲席間演奏助興的音樂，"詞"即合燕樂而歌的歌詞。詞的流行有賴于隨着城鎮經濟的發展而帶來的市民群體之增長、歌樓酒肆的林立，以及衆多歌妓舞女的歌舞傳唱，這種情况，在中唐以後隨着江南和運河經濟的繁榮開始有了重大的發展。我們可以注意到，中晚唐以後號稱繁榮的大城市，除京師外，就是杭州、蘇州、京口（鎮江)、瓜洲、揚州、金陵等城，可以説全都在運河沿岸及江南；大運河不僅將江南的物質財富源源運往中原北方，同時也運去了江南纖柔細膩、典雅斯文的人文習俗，而"不聞有一物由北來者"（上引李覯語)，北方從物質上到精神文化上都没有給予南方甚麽回饋：由此造成了中國古代文化精神的一個重大轉變。

北宋以降的後期封建社會裏，中國的經濟、文化重心從前期的北方黄河流域移向南方的長江流域；在政治上，前期的世家大

族及軍閥武人政治轉變爲後期的以科舉文官爲主的文人官僚政治；在文學作者群中，前期以北方人爲主而後期以南方人爲主。這一切，都在詞這種文學體裁的產生、發展及繁榮過程中鮮明體現出來。

安史之亂後的中唐朝廷，即鑒于武人專掌兵權之患而大力發展科舉取士，重用文人。而當時河北、山西、山東一帶基本上被不聽從朝廷號令、粗野無文化的軍閥藩鎮控制着，因此文人奔走科舉及仕宦之途主要是從河南中原沿運河而南達長江流域的地區（由于經濟文化的發展，相對文弱的南方人顯然不那麼喜歡打仗而較爲服從中央）。許多文人從沿途的歌館酒樓及歌兒舞女中流行的詞曲而得到樂趣並產生靈感，也開始了詞的創作，所謂“綺筵公子，綉幌佳人，遞葉葉之花箋，文抽麗錦；舉纖纖之玉指，拍按香檀。不無清絶之詞，用助妖嬈之態，自南朝之宮體，扇北里之娼風。”（五代·趙崇祚編《花間集》歐陽炯序）在這些文人筆下，詞在聲韻格律、句式篇章方面逐漸定型而成熟了，詞的細膩多情、陰柔婉媚的女性文學特色也同時定型而成熟了，並散發出它特有的那種運河——江南經濟文化的濃鬱氣息。（相傳盛唐時李白所作《菩薩蠻》、《憶秦娥》二詞，後人已考定爲僞作，此不贅論。）

中唐時的白居易是早期文人詞的著名作者，且看其名作《長相思》（或認爲係韋莊所作）：

汴水流，泗水流，流到瓜洲古渡頭，吴山點點愁。　思悠悠、恨悠悠，恨到歸時方始休，月明人依樓。

這是描寫開封一位思婦盼望流寓江南的愛人的作品。詞的上片簡直是準確地繪出了一幅大運河自中原南流江南的地圖。隋開大運河，引黄河水入于古汴河，經汴州（開封）南流，與泗水（源于山東西部）相匯入于淮，然後南達瓜洲渡口（在揚州南郊，鎮江北岸）與長江相匯。沿着這一段運河古道直至江南一帶之地，便是詞的摇籃。

再如温庭筠的名作《憶江南》：

> 梳洗罷，獨倚望江樓。過盡千帆皆不是，斜暉脈脈水悠悠，腸斷白蘋洲。

詞意與白居易《長相思》類似，而思婦則在江南岸邊，而且極大可能是位于長江與運河交匯的瓜洲或京口（鎮江）岸邊，因爲日過“千帆”的繁忙水運情景，在當時的經濟發展條件下幾乎衹能發生在官船、民船高度會聚的這個運河與長江相交的古渡樞紐（或以爲此詞中的“白蘋洲”在太湖之南的浙江湖州，然而湖洲並不傍“江”）。

以上兩詞我們也可以看到衆多文人墨客在運河——江南一帶流連忘返的情形，于是《憶江南》（或名《夢江南》、《望江南》、《江南好》等）這一詞調在早期文人詞中最爲流行，除了上舉温庭筠之作，白居易的《憶江南》更有名：

> 江南好，風景舊曾諳。日出江花紅勝火，春來江水緑如藍。能不憶江南？

如此美麗而經濟文化又已經比中原富庶發達的江南，自然成爲中晚唐時北方文人夢魂縈繞的温柔之鄉，如韋莊的《菩薩蠻》：

人人盡説江南好，遊人祇合江南老。春水碧于天，畫船聽雨眠。　壚邊人似月，皓腕凝霜雪。未老莫還鄉，還鄉須斷腸。

如劉禹錫的《瀟湘神》：

斑竹枝，斑竹枝，淚痕點點寄相思。楚客欲聽瑶瑟怨，瀟湘深夜月明時。

如皇甫松的《夢江南》：

蘭燼落，屏上暗紅蕉。閑夢江南梅熟日，夜船吹笛雨瀟瀟，人語驛邊橋。

如張志和的《漁歌子》：

西塞山前白鷺飛，桃花流水鱖魚肥。青箬笠，緑蓑衣，斜風細雨不須歸。（按：西塞山在蘇州太湖。）

此類例子實在是多得不勝枚舉。中、晚唐承盛唐及其以前中華政治及經濟文化中心在北方黄河流域之餘緒，文人詞的主要作者還是北方人（如白居易、劉禹錫、温庭筠、韋莊、皇甫松等），

但他們的詞作中流露出的那種濃厚的向往、留戀江南的情懷，已經意味着中國文化的重心即將隨着經濟重心而沿着大運河移向南方了。由此我們可以發現一個重要的文學史現象：在前期封建社會，中國的文學家基本上是北方人。即以唐代而論，中晚唐以前，著名的唐詩大家幾乎全是北方人，僅陳子昂（四川人）、張九齡（廣東人）、賀知章（浙江人）等屈指可數的數位南方人，而且都還不是一流的大家。(李白籍貫有四川、甘肅、西域等説，爭議頗大，姑不論。）然而晚唐五代之時，南方作家群日益崛起而佔據了文壇的主流，這一點尤以詞爲明顯。唐亡以後的五代十國之時，詞的作者幾乎已全是南方人，詞的創作也以南方的南唐(以長江下游的揚州地區爲主)、西蜀（益州地區）爲中心，此二處自中晚唐以來就號稱“富庶甲天下”，“時人稱爲‘揚一益二’”。(《資治通鑒》卷二五九昭宗景福元年）今存最早的詞總集、五代時後蜀趙崇祚編的《花間集》，所選十八家詞作，除韋莊、溫庭筠、皇甫松等數人外，其餘幾乎都是西蜀君臣文士；與《花間集》同時的另一部詞總集《尊前集》，所選數十家詞作，除白居易等少數中晚唐作者外，其餘則是以金陵、揚州爲中心的長江下游南唐王朝的君臣李璟、馮延巳等的詞作爲主（宋本《尊前集》已佚，今傳本爲明人刻本；而宋本李璟、李煜父子的《南唐二主詞》、馮延巳《陽春詞》則流傳甚廣)。進入北宋以後，詞壇更是幾成南方人專屬的領域。兩宋三百年間著名的詞人可以説都出自南方，如張先（浙江)、晏殊、晏幾道父子、歐陽修、黃庭堅（均江西人)、蘇軾（四川)、柳永（福建)、秦觀、賀鑄（均江蘇人)、周邦彥（浙江）等等，這些還都是北宋詞人，進入南宋，由于北方已淪陷于金人，南人獨佔文壇更成定局。惟一的例

外是李清照、辛棄疾兩位流落江南的山東濟南人。然而李是女性，如前所述，詞本來可算一種“女性文學”；辛棄疾是所謂“豪放”詞大師，這與他的北方人氣質不無關係，而且他的全部創作歷程，都是二十二歲投奔南宋後在南方開始的。不僅是詞，自北宋以後，詩歌、散文的作者主流也變成了南方人。在古代各地方經濟文化交流相對來說十分閉塞的客觀條件下，地域文化特徵對該地域人的影響是極其巨大的，“駿馬秋風塞北”與“杏花春雨江南”的鮮明反差，無疑也塑造出中國南北人士在精神文化氣質上的明顯區別。隨着詞成爲宋代文學最引人注目的體裁，可以說詞也給宋代文學乃至整個宋代文化相輔相成地籠罩上了濃厚的南方文化之陰柔細膩、婉約内向的總體氣質。

第三節　欲黄昏，雨打梨花深閉門

——宋代文人“南方化”的精神、生活情調與宋詞

如前所述，進入宋代以後，中國封建社會開始步入其後期，或曰中老年期的階段。也正是因爲如此，我們説宋詞已不像唐詩那樣至今仍適宜于兒童及青少年誦讀，而其作者——宋代的文人墨客們的整體精神風貌、審美及生活情趣也與唐代及唐以前的士風文風大不相同，從而展示出盛年的乃至晚年封建社會的一系列特徵。

我們説詞本身就具有一種陰柔細膩、婉約内向的風格氣質，這一點正好適應了宋代文人内向、文弱的天性，甚至可以具體地説，宋人的生活、審美情趣都具有一種“雨打梨花深閉門”（李重元《憶王孫》）的“室内”傾向。

唐代及其以前，文士以北方人爲主，他們的天性基本上是外向型的，具體地表現爲總是感受到“外面的世界很精彩”。古代文士莫不留連山水，唐以前的文士主要是喜歡野外的山川原野，即如陶淵明、謝靈運這樣的南朝詩人亦然。陶淵明歸耕山野，“山中饒霜露，風氣亦先寒”（《于西田獲早稻》），甚至幻想着探險式的尋訪“桃花源”中的理想國；謝靈運“江南倦遊覽，江北曠周旋”（《登江中孤嶼詩》），由此開山水詩風氣之先，他還爲了登臨名山大川而專門特製所謂“謝公屐”。唐代的山水田園詩人、邊塞詩人我們自不必論，像李白“五嶽尋仙不辭遠，一生好入名山遊”（《廬山謠寄盧侍御虚舟》），宋人最推崇的杜甫也是“會當凌絶頂，一覽衆山小”（《望岳》）。而宋人則往往感受到“外面的世界很無奈”，他們遊歷留連山水多半是被動地在謫貶遷徙及仕宦奔波途中，很少像唐人那樣主動地“壯游”南北。于是，“桃源望斷無尋處”（秦觀《踏莎行》）的他們便往往將自我收縮到了在自己園林亭臺的人造山水中“小園香徑獨徘徊”（晏殊《浣溪沙》）。宋代，怪石假山、溪湖茅舍等人造山水田園大盛，“投竿取魚，執衽採藥，決渠灌花，操斧剖竹，……不知天壤之間，復有何樂可以代此也。”（司馬光《獨樂園記》）然而這與唐代柳宗元飽覽自然山水的“永州八記”之樂多麼不同！再回頭談宋詞，詞這種形式如前所述，其溫柔婉約的風格是不大適合自然界的名山大川之放曠無拘與豪情激越的，因此詞寫自然山水者不是很多。“豪放”詞大師辛棄疾雖然寫過一些農村田園詞，但他更傾心的其實還是自己在江西上饒帶湖、鉛山所構置營建的别墅園林，所謂“涓涓流水細浸階，鑿個池兒，唤個月兒來”（《南歌子·新開池戲作》），以及他在詞中一再贊賞的偃湖（見《沁園春》

“疊嶂西馳”)、停雲亭（見《賀新郎》“甚矣吾衰矣”）等。對山水田園尚且如此，更不必説宋代文士生活的其他方面了，他們沉浸于行酒鬥茶、填詞唱曲、收藏品評字畫古董、讀書著述等等室内生活。歐陽修以自己“一翁”而終生樂于藏書一萬卷、金石録一千卷、琴一張、棋一局、酒一壺，自號“六一居士”(《六一居士傳》)；女詞人李清照自述她與丈夫趙明誠終日家居生活之樂：“(趙明誠）連守兩郡，竭其俸入以事鉛槧。每獲一書，即共同校勘、整集、簽題。得書、畫、彝、鼎，亦摩玩舒捲，指摘疵病，夜盡一燭爲率。……每飯罷，坐歸來堂烹茶，指堆積書史，言某事在某書某卷第幾葉第幾行，以中否角勝負，爲飲茶先後。中即舉杯大笑，至茶覆懷中，反不得飲而起。甘心老是鄉矣！”（《金石録後序》）宋代文士如此足不出户，也爲李清照這樣的女性平等地參加進趙明誠這樣的士大夫官員的精神文化生活創造了條件，無疑也爲女詞人深化、提高其知識修養和創作水平提供了進一步的助力。

這種室内生活的樂趣必然包括了奢侈與講究，而這奢侈與講究也正是南方文化的一種特色。宋沈詰《寓簡》記載了一則涉及“飲食文化”的小事：江西人黄庭堅與河北人劉摯“同在館閣，每遇庖人請食次，魯直（黄庭堅）頗治珍味。劉，北人，性樸厚，多云‘來日喫蒸餅（饅頭)’，鄉音頗質。黄不樂其簡儉”。後來兩人竟成政敵（王明清《揮麈後録》亦載此事，劉摯作趙挺之，即李清照的公公，山東人)。這樁小事形象地反映出南方之講究與北方之“簡儉”。宋代士大夫沉溺于充滿南方情調的室内生活，其奢侈講究的一面必然由酒宴歌舞與狎妓構成。“一曲新詞酒一杯”(晏殊《浣溪沙》)、“尊前擬把歸期説”（歐陽修《玉

樓春》)、“東池宴，初相見”（張先《醉垂鞭》)、“舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇底風”(晏幾道《鷓鴣天》)、“西園夜飲鳴笳，有華燈礙月，飛蓋妨花”(秦觀《望海潮》)……從五代十國的《花間集》、《尊前集》承襲而來的這種對酒宴與歌妓的描寫形容，構成宋詞的極大量作品，然而其中除了純粹南方文化情調的鶯鶯燕燕、溫柔香軟之外，是再也没有“葡萄美酒夜光杯，欲飲琵琶馬上催。醉卧沙場君莫笑，古來征戰幾人回!”（唐·王翰《凉州詞》）的豪情悲壯，也没有“閑過信陵飲，脱劍膝前横。將炙啖朱亥，持觴勸侯嬴。三杯吐然諾，五岳倒爲輕。眼花耳熱後，意氣素霓生”(李白《俠客行》）的狂放不羈。宋詞中最多的意象，是“小園”、“小樓”、“庭院”、“簾幕”、“樓臺”、“畫屏”之類，這是北方文化那種縱横于山川原野之質樸蒼莽的消泯，而代之以南方文化那種留連于亭臺樓閣之精巧雅致（包括奢侈講究）的興起。宋代詞人當然也不免將筆觸伸向庭園以外的江湖山水，但詞中的寫景幾乎完全被江南水鄉澤國的柔性景物所壟斷，並且幾乎都飽醮着羈旅行役的離愁别恨：“夢入江南烟水路，行盡江南，不與離人遇”(晏幾道《蝶戀花》)、“若到江南趕上春，千萬和春住”(秦觀《卜算子》)、“執手相看淚眼，竟無語凝噎。念去去千里烟波，暮靄沉沉楚天闊”（柳永《雨霖鈴》)、“西城楊柳弄春柔，動離憂，淚難收……便作春江都是淚，流不盡，許多愁”(秦觀《江城子》)、“燕雁無心，太湖西畔隨雲去”（姜夔《點絳唇》）……多寫“水”，少有“山”，其作者也都是安坐舟中觀照自然，而不勞兩腿去跋涉登攀。無論是樓閣庭院之淺斟低唱還是江湖川澤之飄泊流離，同樣也都幾乎無例外地浸透着男歡女愛、兒女情長的纏綿悱惻。詞這種寫景抒情的特色，的確很難與“將

登太行雪滿山，欲渡黄河冰塞川”（李白《行路難》）、“大漠孤烟直，長河落日圓”（王維《使至塞上》）那種渾浩蒼莽、粗獷質樸的北方原野山河相容——即使是蘇軾的豪放詞風，也是他到北方山東以後方始開啓。如前所述，詞的體制特性天然地不適合唱英雄贊歌，特别是千年歷史風雲中那些逐鹿中原的英雄豪强們，如前代詩歌中不斷詠頌的齊桓晋文、秦皇漢武、楚霸王、唐太宗、管仲、樂毅、張良、韓信、衛青、霍去病、李廣、班超等等，在詞中幾乎不見踪影，即使是蘇、辛等人的所謂“豪放”詞中或露頭角的英雄人物，也打上了深深的“江南”烙印——即基本上限于孫權、周瑜、謝安、謝玄、劉裕等人。

無可置疑，詞的這種陰柔軟媚之天性，乃是秉承了中國南方文化的一種傳統性特質，這種柔性特質自南方六朝時齊梁以來就開始形成。南朝樂府詩及齊梁宫體詩就已經充盈着“婉伸郎膝上，何處不可憐”（《子夜歌》）、“開門郎不至，出門採紅蓮”（《西洲曲》）、“輕歌急綺帶，含笑解羅襦”（謝朓《贈王主簿》）、“復恐旁人見，嬌羞在燭前”（沈約《六憶》）等純粹女性抒情的吴儂軟語。前引歐陽炯《花間集序》就將詞肇源“自南朝之宫體”，清沈雄《古今詞話》卷上更引宋朱弁、明楊慎之説，認爲南朝梁武帝《江南弄》、徐勉《迎客曲》、陳後主《玉樹後庭花》等雜言詩，“此六朝風華靡麗之語，後來詞家之所本也”。明王世貞《弇州山人詞評》亦謂“蓋六朝諸君臣，頌酒賡色，務裁艷語，默啓詞端，實爲（詞）濫觴之始”。其説雖不足憑，但却多少揭示出詞與南朝樂府宫體詩在“風華靡麗”、“頌酒賡色、務裁艷語”等方面所具有的江南文化特徵的沿襲性。而且詞體“調有定格，字有定數，韻有定聲，法嚴而義備”，對形式美之講究更

甚于五、七言律、絶詩，堪稱中國古代格律詩體之最，這一點也同樣表現出精麗雅緻的江南文化特徵，蓋因中國詩歌之格律化，即起源于南朝齊梁時沈約、周顒、謝朓等艷體、宫體詩人對“四聲八病”、平仄對仗的研究和實踐運用。中晚唐以後五、七言格律詩逐漸取代古體雜言詩而躋居詩壇主流，進一步至于詞體在晚唐五代興起而躋居宋代文學主流，這都揭示着此前偏于一隅的南方文化逐漸上升爲漢民族的主流文化的情形。

明人胡應麟評論南北朝樂府詩稱：“六代時北人歌謡，……其詞剛猛激烈，……其後卒雄踞中華，幾一宇内，即數其歌詞可徵。舉六代江左之音，率《子夜》、《前溪》之類，了無一語丈夫風骨，惡能衡抗北人！”（《詩藪·雜編》卷三）詞成爲有宋一代文學成就的精華部分，也證實了宋代及其後中原漢民族文化中漢唐式的陽剛之氣漸消而南朝齊梁式的陰柔之習滋濃（如前所述，所謂蘇、辛一派的“豪放”詞風在詞壇上始終是少而又少的且存着許多争議的“變調”），反映在古代以剛健雄强取勝的民族鬥争中，宋及宋以後的漢民族也越來越無力抗衡朔北少數民族之“剛猛激烈”。一般認爲：“北宋比之我國歷史上的其他統一王朝表現得特别軟弱，……（北宋文學）没有像西漢賦家或盛唐詩人所表現的開廓恢宏的氣象，歸根到底是這種政治形勢決定的。”（游國恩等主編《中國文學史》第三册宋代文學“概説”）其實這種“特别軟弱”歸根到底是自宋以後漢民族整個文化傳統和精神氣質都隨着經濟重心的南移而南方化、陰柔化所決定的。此後蒙古人統治的元朝文學之代表——元曲，雖屬以大都（北京）爲中心的“北曲”，但僅僅幾十年後，這一中心便沿運河南移杭州，旋即被題材内容和音樂形式都陰柔婉媚的“南曲”、“南戲”所取

代；在最後一個漢人皇朝——明代及滿洲人統治的清代，文學的主導地位是由典型的市民文學——與詞有密切關係的戲曲（傳奇、昆曲和南方各地方戲曲）及擬話小說佔據着，它們跟宋詞及後期元曲一樣，都活躍于南方文化系統之中（即使是在晚清定型下來的“京劇”，也是起源于南方戲曲的徽調和漢調）。

宋代文人稟性與宋詞具有着如此“室內”型的、女性化的、陰柔的南方文化之一致，難怪二者之間是那樣自然地心心相印地達成默契而產生共鳴。宋代文人創作了代表宋代文學高峰的宋詞，宋詞也鑄造了兩宋三百年間的一代又一代文人而開中國後期封建社會文學與文化風氣之先聲。如同北方金代的元好問曾稱贊謝靈運的“池塘春草謝家春”、稱贊杜甫的“眼處心生句自神”之親臨大自然獲取靈感，嘲笑“閉門覓句”的宋江西詩派“三宗”之一陳師道是“可憐無補費精神”（見元好問《論詩絶句》）一樣，“欲黃昏，雨打梨花深閉門”則是北宋詞人李重元《憶王孫》詞中的名句，在某種意義上，這詩詞中的兩個“閉門”，正揭示出了中國封建社會盛年將逝而即“欲黃昏”之時，中國文人如何在“深閉門”的内向、陰柔的心態中創造着宋詞及此後的整個中國古典文化形態。

第二章　從“枕前發盡千般願”到“一江春水向東流”

——唐五代詞歌妓詞、文人詞及詞的“江南”化

詞在宋代的高度繁榮，是經過了它在宋代以前的一個相當長期的演變、發展及形成過程的，這個過程可稱爲宋詞的“準備期”。要研究宋詞，當然也就不可能割裂這樣一個“準備期”。

詞最早起源于隋、唐時期的民間歌謠，即是配合樂曲歌唱的“歌詞”，因此唐代一般稱之爲“曲子”或“曲子詞”。宋代王灼以爲：“蓋隋以來，今之所謂曲子者漸興，至唐稍盛，今則繁聲淫奏，殆不可數。古歌變爲古樂府，古樂府變爲今曲子，其本一也。”（《碧鷄漫志》卷一）不過嚴格説來，隋唐間民間流傳的“曲子”，最多衹能算是詞之雛型，與中晚唐時逐漸定型的“詞”是很不相同的。宋代陳暘稱：“唐末俗樂，盛傳民間，然篇無定句，句無定字，……至于曲調，抑又沿襲胡俗之舊。……”（《樂書》卷一五七）認爲直至“唐末”，這種“曲子”仍處于“篇無定句，句無定字”，在音樂上也沿襲着外來民族之“舊”（主要是龜兹、波斯、印度系音樂）而未能自成體系的不成熟狀態，並且衹是“盛傳民間”，尚未大量進入士大夫文人的欣賞和創作領域。從以上兩種説法可見，宋詞的“準備期”是一個漫長的漸變過程，這個過程中很難找出某些具有里程碑意義的明顯的發展、成熟階段。不過詞首先起源于民間歌謠及隋唐時一些外來民族或少數民族樂曲這一點是可以肯定的，現傳多種詞牌名稱，許多都是

早期民謠的調名，例如《漁歌子》，本來是江湖上打魚人的歌謠；《念奴嬌》據説源于唐玄宗時一個名叫念奴的歌女唱的歌曲，《菩薩蠻》則據説是從唐代菩薩蠻國（在今緬甸一帶）傳來的歌曲，等等（見清陳廷敬編《欽定詞譜》等）。這些歌曲都有一定的曲調，衹要按照這種曲調填寫相應歌詞，就都可以分别用《漁歌子》、《念奴嬌》、《菩薩蠻》的曲詞來演唱，儘管到後來新歌詞的内容很可能與漁歌、念奴、菩薩蠻國全不相干。所以古人把寫詞稱爲“填詞”。

譜寫新的樂曲需要相當專門的音樂知識和修養，這是一般下層老百姓不容易具備的；而封建時代的讀書人和士大夫官僚呢，又大多忙于考科舉、升官發財，很少有人肯來研究音樂。因此，古代一些動聽的樂曲往往都是在民間經過許許多多藝人、歌女和老百姓長期傳唱，口、耳相授並反復修改加工而成的，所以在唐代，這些“盛傳民間”的“曲子”，基本上還處于“篇無定句，句無定字”的階段。在我們前面列舉的那一系列著名的宋代大詞人中，也衹有柳永、周邦彦、姜夔等極少數人同時又是音樂家，能够自行譜寫新曲（即創製新的詞牌）。

可惜，由于古代缺少像今天的簡譜、五綫譜那樣準確科學的記譜方法，人們主要通過口、耳互相傳授各種樂曲，久而久之，自唐至宋的各種詞牌所代表的各種曲調，最終漸漸失傳了。我們今天已經無法考知各種詞牌在唐宋時期的曲調唱法，衹能根據文字記録下來的它們的“詞”，來確定這些詞牌的篇幅、字句、聲韻格式，並依照這種格式“填詞”——也就是説，詞早就脱離了音樂，而成爲一種純粹的書面詩歌體裁了。

第一節 我是曲江臨池柳，這人摘去那人攀

——敦煌曲子詞

在二十世紀初年，敦煌千佛洞的一個暗窟裹發現了大量唐代的書卷典籍鈔本，其中有不少民間曲子詞鈔本。這是迄今爲止發現的最早的民間曲子詞，它們大都作于中唐到晚唐、五代時期（約八世紀末至十世紀）。與後代文人詞相當不同的是，這些民間詞的內容十分廣泛，反映出當時社會生活的多方面情形，"有邊客遊子之呻吟，忠臣義士之壯語，隱君子之怡情悦志，少年學子之熱望和失望，以及佛子之贊頌，醫生之歌訣"。（王重民《敦煌曲子詞集叙録》）其中有兩首《獻忠心》，據現代已故詞學家任二北先生考證當作于八世紀上半葉盛唐玄宗時，也是現存可考的最早的詞作（見任二北《敦煌歌辭總編》六七三頁）。第一首：

臣遠涉山水，來慕當今。到丹闕，向龍樓，並氈帳與弓箭，不歸邊土。學唐化，禮儀同，沐恩深。 見中華好，與舜日同欽。垂衣理，教化隆。臣遐方無珍寶，願公千秋住。感皇澤，垂珠淚，獻忠心。

第二首：

驀却多少雲水，直至如今。陟歷山阻，意難任。早晚得到唐國裹，朝聖明主，望丹闕，步步淚，滿衣襟。 生死大唐好，喜難任，齊拍手，奏鄉音。各將向本國裹，呈歌舞，

願吾皇，千萬歲，獻忠心。

這兩首詞反映出當年“大唐帝國”聲威遠播，西北少數民族人士拜謁朝廷、向往中華文化的情景。像這種内容的作品，在晚唐五代迄至北宋前期的詞中幾乎是找不到的，直到柳永、蘇軾這樣的大詞家將詞的題材在社會生活乃至政治層面上有了重大的拓展和深化之後，纔在某種程度上有了此二首《獻忠心》内容上的共鳴。不過從藝術上論，這兩首《獻忠心》尚不脱其雛型的稚拙。它們顯然不是出于文人之手，其篇章字句尚不是嚴格定型的，語言也不够凝煉流暢（詞在這個初級階段上，當然也還不足以吸引文人足够的興趣並參與創作）；從“齊拍手，奏鄉音。各將向本國裏，呈歌舞”來看，這兩首詞顯然是伴隨少數民族自己的音樂歌舞而演唱的，對照前引陳暘所謂“唐末俗樂，……至于曲調，抑又沿襲胡俗之舊”的説法，可以看出曲子詞的發展過程中深受外來民族音樂影響的狀況。

敦煌曲子詞中有不少顯然是來自民謡的作品。其中藝術性最高的是那些表現當時女性生活和思想感情的曲子詞。例如下面這首《菩薩蠻》，就是一個純情女子在枕邊對情郎發出的真摯動人的愛情誓言，它是一首純粹的民歌：

枕前發盡千般願：要休且待青山爛，水面上秤錘浮，直待黄河徹底枯，白日參辰見，北斗回南面！休即未能休，且待三更見日頭！

這首《菩薩蠻》詞在章句格律上同樣尚未規範化，但它以大

膽豐富的想象，列舉“千般”在自然界决不可能發生的情況：青山爛，秤錘浮水面，黄河枯，參辰（衹能夜裏見到的星辰）出現在白晝，北斗七星指向南面，夜半三更出太陽……衹有這些决不可能發生的情況發生了，她與他的愛情纔算“休”！這又是何等堅定、决絶的誓言！通過這一連串生動、形象的譬喻，遠比重復千萬徧“我愛你”、“誓不變心”之類的俗套話要動人心魄得多。由此我們自然地想起西漢樂府民歌中的一首同樣的愛情絶唱：

上邪！我欲與君相知，長命無絶衰！山無陵，江水爲竭，冬雷震震，夏雨雪，天地合，乃敢與君絶！

這首《上邪》與《菩薩蠻》（枕前發盡千般願）在時代上相距七八百年，然而二者的思想内容與表現手法却是驚人的一致，都是用連珠博喻（用五種絶不可能發生的自然現象）來誓言愛情的絶不可能改變。前舉的兩首《獻忠心》及這首《菩薩蠻》，以及敦煌曲子詞中其他一些作品如《感皇恩》（“四海清平”）、《菩薩蠻》（“敦煌古往出神將”）等等，使我們看到，詞在其脱胎出世之初，仍屬于北方黄河流域那亷獷質樸的文化傳統範疇（如前述《菩薩蠻》中“直待黄河徹底枯”明白見出其北方地域特徵），而並非如中唐以後那樣逐漸融入陰柔婉媚之風，最終完全成爲一種江南的女性化的文學體裁之典型。即如前述《菩薩蠻》中的女主人公而言，那種剛烈堅貞、激情跳蕩的形象，仍然是自漢代樂府民歌而來的北方文化傳統的反映。前面已經闡論，詞自中唐以後開始隨着經濟文化重心的南移而“南方化、女性化”了，這一變化與曲子詞大量進入酒樓歌肆直接相關。

下面兩首《望江南》就出自歌妓之手：

莫扳我，扳我太心偏。我是曲江臨池柳，者（這）人折去那人扳，恩愛一時間。(其一)

天上月，遙望似一團銀。夜久更闌風更緊，為奴吹散月邊雲，照見負心人。(其二)

前一首詞用民歌慣用的比喻手法，傷心的歌妓自喻爲長安郊外曲江池邊的柳樹，南來北往的遊人們任意扳折柳枝，玩弄一時，隨手丢棄；她們渴望跳出火坑，過正常人的生活，渴望遇上一個可以寄託終生的真情男子，長久恩愛，但是她們遇上的人總是那樣無情、"心偏"。此詞中的"曲江"猶可看出其北方背景，語氣也顯得相當憤激不平。第二首詞的地域背景已不可知，它以觸景生情的手法，寫出一個受騙遭棄的歌妓在沉沉長夜中難以入眠，仰望銀鏡似的向來使人聯想到歡聚團圓的一輪明月，然而它如今却衹映照着這不幸女子的孤獨身影；夜深人静，她衹能企盼凄冷的寒風吹散濃雲，讓明澈的月光照見棄她而去、遠走天涯的"負心人"。在這首詞中，悽然孤獨的不幸女子與月光、更聲及寒風的環境煊託融爲一體，構成意境動人的畫面，她的痴情和孤獨無助的哀怨則更重于憤激不平。以上兩首詞中的女主人公已經與《菩薩蠻》("枕前發盡千般願")中的女主人公形象有了相當大的差異，她們的抒情籠罩着濃厚的哀婉悽愴，尤其是第二首，辭情更爲悲凉，其表現手法和語言的運用也更加細膩而考究，表現出曲子詞的風格漸趨柔化，藝術性也日益提高。《望江南》(或"夢江南"、"憶江南"等) 詞調相傳爲中晚唐時李德裕之妾謝秋娘始

創，後流傳于教坊及民間（見《樂府雜録》）。因此上面兩首歌妓所作之《望江南》詞，當屬晚唐時的作品了，這也正是衆多文人墨客開始進入詞的創作領域之時。他們與歌妓間的交往，既在一定程度上提高了歌妓的文學修養，也加深了歌妓們在身心上對文人們的依賴與依戀，促進了歌妓們所唱、所作的曲子詞風格的陰柔化及藝術水平的提高，反過來又更吸引了文人們自身直接參與詞的創作。這樣，詞經過外來音樂加民謡——歌妓詞——文人詞的遞進演變，到晚唐五代之時，就已經相當成熟了，由此詞也脱落了北方黄河流域文化質樸莽蒼的沙塵，向南沿着運河而進入江南文化的嫵媚纖麗之境。

第二節　照花前後鏡，花面交相映

——詞的文人化、南方化與溫、韋、馮、李

我們在第一章裏已經提到，文人詞最早出現在中唐時期，其代表性的作者有唐代著名詩人白居易。白居易（772——846），原籍山西太原，後遷陝西渭南。白居易青少年時代是在戰亂的顛沛流離中度過的，十一歲時就曾離鄉避難于南方江浙地區，入仕後中年曾貶居江州（今江西九江），晚年又先後任杭州、蘇州刺史，因此他的一生中沿運河往返南北，對江南地區十分熟悉和熱愛。現今可考的他的詞多半是晚年所作，其中已經充溢着濃鬱的江南文化情調。前面列舉的《憶江南》（“江南好，風景舊曾諳”）一首即是最爲人稱道的作品。在晚年白居易的記憶中，美麗的江南始終是那麼親切，特别是那寬闊浩蕩的江面上，一輪朝陽初升，火紅的霞光映照江水，如同一片盛開的紅花；大地春回，清

澈的江水湛藍、碧緑。這一派在北方中原黄土地上看不到的美景，怎能不令詩人永遠懷念！

在今天的中小學課本和一般人的解釋中，都把“日出江花紅勝火”的“江花”解釋爲“江邊的鮮花”，其實這是不正確的。白居易這首詞是集中地描寫江南之“水”，並不涉及“花”。鮮花之紅，是它固有的色彩，無須依賴“日出”，也不必與“江”聯繫，北方同樣有“紅勝火”的鮮花，如洛陽大紅牡丹，名聞天下，因此花紅似火並不能算寫出了江南的特色。但是北方的河流較爲渾濁多沙，水量不够豐富，較爲狹窄短小，衹有南方的長江、錢塘江等大河，纔容易看到紅日初出于寬闊浩蕩的江面，波光粼粼“滿江紅”的美景，這纔是真正的“日出江花紅勝火”的景象！

白居易這首《憶江南》雖然語言明白淺顯，接近民歌式的通俗，但已經確切無疑地屬于文人（而且是大詩人）的手筆，其色彩之濃麗，形象之鮮明，從而準確傳神地抓住了被描寫景物的典型特徵，這些都是早期民謠式的曲子詞難以企及的。同時，最初的文人詞，往往内容與詞牌名稱具有一致性，如白居易共有三首《憶江南》詞（另兩首是“江南憶，最憶是杭州”、“江南憶，其次憶吴宫”），以及前舉皇甫松的《夢江南》（“蘭燼落”）都是追憶贊美江南風光名勝。前舉白居易的《長相思》（“汴水流”）也是寫女性相思之情，以及張志和《漁歌子》（“西塞山前白鷺飛”）寫漁翁，劉禹錫《瀟湘神》（“斑竹枝”）寫洞庭斑竹的神話傳説等。隨着文人填詞越來越廣泛，他們一般又並無譜寫新曲的技能，衹爲歌妓們唱熟的各種曲調（詞牌）填寫新詞。如此到晚唐之時，爲舊曲調填寫的新歌詞大量流行，文人們填的詞基本上衹

遵循詞牌的字句、聲韻格式，不再講究内容與詞牌名稱相符合。晚唐時開始出現了一些在填詞方面跟寫詩一樣有名的作家，如温庭筠、韋莊等人，都留下很多著名的詞作，不再像白居易等人那樣偶爾纔寫寫詞了。

温庭筠（約812——866），字飛卿，是當時最有才氣的詩詞家，但一輩子却窮困潦倒，當不了什麼官，據説就是因爲寫詞連累了他。據《唐詩紀事》卷五四載：“宣宗愛唱《菩薩蠻》詞，丞相令狐綯假其（温庭筠）修撰，密進之，戒令勿洩，而遽言于人，由是疏之。”（《樂府紀聞》、《唐才子傳》、《古今詞話》等都有類似記載，並稱温此次作《菩薩蠻》共“小山重疊金明滅”等十多首）看來温庭筠是爲了維護自己的“著作權”而公開了這十多首《菩薩蠻》詞，結果，宣宗皇帝的後宫嬪妃和長安市上的青樓歌女們都同時唱開了這些《菩薩蠻》詞。令狐綯被激怒了，此後温庭筠在仕途上永遠别想再爬上去了。

温庭筠這十幾首《菩薩蠻》中，最著名的一首如下：

小山重疊金明滅，鬢雲欲度香腮雪。懶起畫娥眉，弄妝梳洗遲。　照花前後鏡，花面交相映。新貼綉羅襦，雙雙金鷓鴣。

這是一幅鋪金綉銀、雍容華貴的宫廷美人春睡圖。“小山”指卧室内的屏風重疊遮掩，如山丘起伏；“金明滅”指整個卧室内的陳設及美人的各種首飾光澤閃爍、乍明乍暗，真是一片珠光寶氣；春睡遲遲的美人懶懶地推枕起身，“鬢雲”是寫她那像烏雲一般濃黑卷曲的髮髻，“欲度”指髮型傾斜、將落未落的樣子，

“香腮雪”是她那芬芳而雪白的臉：烏黑的頭髮卷兒半歪在嬌嫩的腮邊，以及“弄妝梳洗遲”的描寫，都見出女主人公那没精打采的“懶”態。詞的下片集中寫她打扮穿戴的情景：將珠花插在髮髻上，用兩面鏡子前後對照着端詳；整頓穿好羅襦裙衣，在新縫的襦裙上，一雙金綫綉出的鷓鴣鳥兒活靈活現，多麼可愛！爲什麼女主人公會最終注目于這“雙雙金鷓鴣”？或者説作者爲什麼最終把筆端收結在“雙雙金鷓鴣”？鳥兒雙雙，豈不正對照出人兒的孤單！至此，我們可以領悟到，爲什麼這位女主人公是那樣的“懶”、“遲”，没精打采。封建皇帝擁有“後宫佳麗三千人”，無數花容月貌的青年女性在深宫中白白消磨掉自己的青春，她們見不到親人，更享受不到愛情，她們的心底裹壓抑着深重的又不敢流露出來的哀怨，這就化作了那“懶”和“遲”，在無聊的春睡中打發這無聊光陰。難怪她在“花面交相映”的鏡中，並没有留意自己如花一般的美麗面容，却下意識地看着“雙雙金鷓鴣”：囚禁在宫廷金絲籠中的女子，竟不如大自然中的鳥兒那樣還能相依相伴、比翼雙飛呢！

温庭筠的這首《菩薩蠻》詞，既代表他本人的創作風格，也代表晚唐以來多數詞作者的創作風格，即多半以描寫、抒發女性的容貌、情態、思想感情爲主題，詞句艷麗精巧，含蓄深婉地流露出作者自己的某種悲愁愉悦——從戀情乃至引申到仕途官場上的得志或失意之情。

再如《更漏子》一詞的下片寫思婦徹夜不眠之苦：

梧桐樹，三更雨，不道離情正苦。一葉葉，一聲聲，空階滴到明。

這裏没有直接描寫女主人公輾轉反側、愁極無賴的容貌情態，却是剪取夜雨灑梧桐、滴空階的一個鏡頭，道出了長夜難眠者心中皆有而筆下未及（南朝陰鏗的“夜雨滴空階”及唐白居易的“秋雨梧桐葉落時”詩句遠不如此錯落深婉、淋灕盡致而扣人心弦）的一種極真切的體驗。“一葉葉，一聲聲，空階滴到明”的意象，爲此後詞家所一再追踪摹仿。再如前面已經舉過的《望江南》（“梳洗罷，獨倚望江樓”）等詞，使我們看到温庭筠詞總是那樣的含蓄深切，那樣善于栩栩如生地刻畫出女性的動人形象，那樣善于截取生活中往往不引人注目的而又極富感染力的平凡畫面。温庭筠是山西祁縣人，然而仕途不達，長期出入于歌樓妓館，“能逐弦吹之音，爲側艷之詞”（《舊唐書·温庭筠傳》）。清張惠言《詞選序》以爲：“自唐之詩人，……而温庭筠最高，其言深美閎約。”而陳廷焯《白雨齋詞話》卷一也論曰：“唐代詞人，自以（温）飛卿爲冠。”他的詞基本上以閨情爲主題，語言清麗柔弱，這自然是爲了供青樓歌妓的演唱需要而形成的特點；再加上其“江上柳如烟，雁飛殘月天”、“楊柳又如絲，驛橋春雨時”（均出于其《菩薩蠻》）等描寫江南美景的名句，可以説在温庭筠這位晚唐最後一位北方著名詞人（如果不算由唐末進入五代十國並在西蜀當過宰相的韋莊）手裏，詞終于完成了自身從北方走向南方文化範圍的“女性文學”的歷程。

907 年，唐朝在動亂中滅亡。此後是歷時五、六十年之久的“五代十國”時期。在北方黄河流域的“五代”，是武夫專制、戰爭與饑荒肆虐的大混亂時代，而南方先後或並立的九個國家（即“十國”中除去建于山西的北漢國），因經濟文化較爲先進，則相

對略爲安定。詞的創作也由此正式轉入了南方，如前所述形成了西蜀、南唐兩個繁榮的創作中心。在古代，由于技術發展水平的限制，文化的先進似乎總是意味着軍事上的軟弱，因而南方總是不能不屈服于北方的武力。西蜀、南唐的君臣們醉心于文學，從來就不曾指望北伐中原，統一中國，所以他們的文學創作也從來不致力于傳統詩文中濟世安民的重大題材，新興的詞則是在花間樽前、醇酒美人中尋找那溫柔軟媚的創作靈感的，當然也就最投合了這群南方君臣們的趣味。

西蜀詞人的作品主要收録在前述的《花間集》中，所以一般謂之"花間詞人"。花間詞人師承溫庭筠的詞風，大半作品都是關于男女艷情和離愁别恨的描寫刻畫，而對男女情愛的表現，其無所掩飾之露骨程度要遠過于溫詞。可以說，《花間集》是一部帶有濃厚南朝齊梁宫體詩氣息的詞集，不過，花間詞人之首領、並非蜀人的韋莊，却多少别有一番清新之風。

韋莊（836——910），字端己，陝西長安人，唐末入蜀，唐亡後爲前蜀皇帝王建宰相，亦成爲蜀地文人領袖。韋莊的詞多少將一些殘留的北方質樸朗暢風格帶進了柔靡綺麗、鏤金錯彩的《花間集》中，如他最有名的《思帝鄉》：

春日游，杏花吹滿頭。陌上誰家少年足風流？妾擬將身嫁與、一生休。縱被無情棄，不能羞！

没有任何絢麗多彩的辭藻和綿長細膩的抒情，其直率濃烈而剛毅大膽的情感表露與追求，令人想起前面舉到的《菩薩蠻》（"枕前發盡千般願"）那種民歌式的語言及精神。再看下面兩首

《女冠子》：

四月十七，正是去年今日，别君時，忍淚佯低面，含羞半斂眉。不知魂已斷，空有夢相隨。除却天邊月，没人知。

昨夜夜半，枕上分明夢見，語多時，依舊桃花面，頻低柳葉眉。半羞還半喜，欲去又依依。覺來知是夢，不勝悲。

感情雖已較前首《思帝鄉》爲軟媚，但細膩深婉之中，以不假雕飾的口語化的抒情，不失明晰曉暢、疏朗清淡，同温庭筠及其他多數花間詞人之作比較，韋詞頗有“淡妝佳人”之妙，而王國維《人間詞話》甚至認爲：“端己詞情深語秀，……在飛卿之上。”

《花間集》中另一首名作、牛希濟的《生查子》一詞，也爲人所稱道：

春山烟欲收，天淡稀星小。殘月臉邊明，别淚臨清曉。語已多，情未了，回首猶重道：“記得緑羅裙，處處憐芳草！”

雖屬典型的花間詞風，但由于其對戀人心理和情感的深切入微之把握，尤其是末二句，從對情人之深愛而及于愛並記憶着她美麗的緑色羅裙，再從對緑色羅裙之深愛而及于愛今後飄泊天涯所見到的處處緑色芳草：如此真贄而又新穎的情感流露和表現手法，令人回味無窮。

在當時分别割據長江流域及福建、廣東的“十國”之中，南

唐是最大的一個，統治着現在江蘇、安徽、江西等長江下遊一帶，以金陵（南京）爲都城。南唐是江南經濟文化相當發達的地區，金陵、鎮江、揚州等大城市十分繁華，南唐國君臣都普徧愛好作詞，以國主李璟（中主）、李煜（後主）父子和大臣馮延巳爲代表的南唐詞人，其成就和影響也遠超過西蜀花間詞人。

馮延巳（903——960），字正中，揚州人，官至中主李璟之相。其詞同樣以艷情離恨爲主，但風格清新疏朗，寓變于晚唐五代詞中，對北宋初年詞壇影響較大。清劉熙載《藝概·詞曲概》謂："馮延巳詞，晏（殊）同叔得其俊，歐陽（修）永叔得其深。"王國維《人間詞話》甚至認爲"馮正中詞雖不失五代風格，而堂廡特大，開北宋一代風氣"。馮詞最有名的是《謁金門》：

風乍起，吹皺一池春水。閑引鴛鴦香徑裏，手挼紅杏蕊。 鬥鴨欄干獨倚，碧玉搔頭斜墜。終日望君君不至，舉頭聞鵲喜。

全詞與温庭筠《菩薩蠻》異曲同工，但更富於動態感。首二句以描寫精切著稱，春風"吹皺一池春水"，也蕩漾起了長年深鎖宮中的年輕宮女的一片春心，可謂妙語雙關。閑引鴛鴦、手挼（揉）杏蕊、觀看宮中的"鬥鴨"，都盡寫出她的孤獨和惆悵無聊。"喜鵲叫，喜事到"，然而她"舉頭聞鵲喜"是否意味着"君"將至呢？這無可解答的問題且留給讀者去吧。據說李璟曾問馮延巳："'吹皺一池春水'，干卿何事？"稱許之下，對馮如此描寫自己宮中女性也頗有些醋意；馮答稱："安得如陛下'小樓吹徹玉笙寒'，特高妙也！"（《十國春秋·南唐·元宗本紀》）馮延

已所會，即李璟《攤破浣溪沙》:

菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間。還與韶光共憔悴，不堪看。　細雨夢回鷄塞遠，小樓吹徹玉笙寒。多少淚珠無限恨，倚欄干。

全詞悲凉悽清，情調感傷，“小樓吹徹玉笙寒”一句，令人真有寒氣襲人之感。值得注意的是，此詞所寫，已不再是女性與戀情，而是作者自傷時光流逝，歡樂不長的悲哀。王國維《人間詞話》曾謂詞至李璟之子、南唐後主李煜“而眼界始大，感慨遂深，遂變伶工之詞而爲士大夫之詞”。意指後主之前文人士大夫之詞雖已常見，但多半純是“代女性立言”，寫艷情離愁，爲酒筵間歌兒舞女而作，其立意格調與文人詞出現之前女伶樂工所作所唱之詞並無本質差異；至李後主始自抒其作爲一代亡國之君的悲恨之身世情懷。然而上述李璟此詞，已經多少透露出“變伶工之詞而爲士大夫之詞”的信息，其抒情主人公可爲女性，亦可爲作者本人；此詞内涵亦頗豐厚，盡可讓讀者各自發揮想象去理解，亦如王國維《人間詞話》所謂:“‘菡萏香銷翠葉殘，西風愁起綠波間’，大有（《離騷》）衆芳蕪穢、美人遲暮之感。乃古今獨賞其‘細雨夢回鷄塞遠，小樓吹徹玉笙寒’，故知解人正不易得。”但王國維先生也不能自詡爲惟一的“解人”吧？

第三節　流水落花春去也，天上人間

——唐五代詞的最後一個及宋詞的最初一個作者李煜

詞在晚唐五代，在温、韋、馮、李的刻意經營下基本成熟定型了，由此可以説宋詞完成了它的"準備期"，脱胎而出。代表着這一大轉變的，是繼李璟而爲南唐國後主的李煜。李煜是晚唐五代詞的最後一位作者，也是宋詞的第一位作者。

李清照《論詞》評曰："五代干戈，四海瓜分豆剖，斯文道熄。獨江南李氏君臣尚文雅，故于'小樓吹徹玉笙寒'、'吹皺一池春水'之詞，語雖奇甚，所謂，'亡國之音哀以思也'！"李璟君臣的確是在北方强大軍事力量的威脅下朝不保夕地度其小朝廷歲月的，這一班愛好寫詞的君臣真正是一伙道道地地的江南人，在搞政治軍事、富國强兵方面太不内行了。還在後周之時，李璟就已經不斷地、大量地向北方稱臣納貢，並對北方不敢再稱皇帝而自稱"國主"。960年，趙匡胤奪取北方後周帝位，建立了宋朝。次年（961），李璟死去，年僅二十四歲的後主李煜繼位。在此後十多年裏，宋朝先後滅掉各個割據小朝廷，基本上統一了全國。自960年北宋建立時起，這以後詞的創作我們都可以劃入"宋詞"了——儘管詞史上仍將李煜之詞劃入五代詞中。

當宋軍以咄咄逼人之勢向南方擴張之時，軟弱的南唐小皇帝李煜跟他的父親一樣，除了戰戰兢兢、繼續不斷地將南方的財富沿運河向北宋稱臣進貢以外，竟絲毫想不出辦法。但這怪不得他——因爲他本來就不是一個政治家，而是一個文學家和藝術家，但歷史却陰差陽錯地讓他當了一個没落小朝廷的皇帝，從而鑄成

他可悲的命運。

李煜的確具有多方面的藝術天賦。他擅長詩文、書法、繪畫，通曉音樂聲韻，在詞史上更以第一個有深遠影響的大師著稱——其成就遠在溫、韋、馮及其父之上。因此，儘管他當上皇帝，還時時憂慮恐懼着北宋的威脅，衹要他一轉身回到自己的後宮佳麗群中，便會把這一切煩惱都丢開，專心致志地擺弄起文學和藝術來。

他在這樣的錦綉叢中、安樂窩裏居然還享了十五年的帝王之福，直到975年北宋大軍南下，他投降被俘爲止。在這十五年中，他寫的詞幾乎全是宫廷富麗奢侈生活的再現：醇酒、美女、歌舞、鮮花……有時也流露出幾縷哀怨和感傷，但那衹是“小樓吹徹玉笙寒”式的對前途莫測、歡樂不久的一種預感的恐懼，而不是真正切身的悲哀。我們不妨看看他的這一首詞，便可以看出這位富于才華的小朝廷皇帝早年的風流生活：

花明月暗籠輕霧，今宵好向郎邊去。刬襪步香階，手提金縷鞋。　畫堂南畔見，一晌偎人顫。却為出來難，教郎恣意憐。

——《菩薩蠻》

這首詞寫的是一位年輕美麗的少女在月夜悄悄與情郎幽會的景象。這位少女就是李煜的妻子周皇后的妹妹；那位“郎”自然就是李煜本人了。當周皇后還活着的時候，李煜就同自己美麗的小姨妹有了私情，經常暗中幽會。這首詞便是寫其中一次幽會（見馬令《南唐書·女憲傳·繼室周后》所載）：薄霧籠罩，月光昏

暗，她輕盈地閃出百花叢，無聲無息地光脚穿着襪子（剗襪）踏上畫堂香階，手裏提着描金綉花鞋，她依偎着早已等候着的“他”，緊張、嬌羞、幸福，以至于顫抖……周皇后不久病逝，她的妹妹便名正言順地做了李煜的皇后，稱爲“小周后”。據説小周后的脚特别小巧而嬌美，“剗襪步香階，手提金縷鞋”便是李煜對小周后那一雙嬌小的脚的贊美，以至于其他的嬪妃宫女們，爲了得到李煜的寵愛，都設法用綢帶把自己的脚緊緊地纏小。據説，中國婦女纏小脚的風俗，便由此漸漸地傳開了。

我們可以假定，如果李煜平平安安地在榮華富貴、美女歌舞中當完了一輩子皇帝，那他一定不會在中國文學史上享有後世的聲名，因爲他充其量不過繼續寫下許多首如同上面的《菩薩蠻》一類的詞，那些“花間”詞在晚唐五代以來已經司空見慣。衹是在他被俘入宋後的生命的末年，切身的傷痛悲哀纔使他的創作迸發出感動此後千年來讀者的力量。

975年，北宋大軍渡過長江，攻入金陵，南唐小朝廷滅亡了，李煜俯首投降，和美麗的小周后一起被宋軍押解到北方去。告别故土的時候，他回望故都金陵的宫殿樓閣，禁不住淚流滿面：

> 四十年來家國，三千里地山河。鳳閣龍樓連霄漢，玉樹瓊花作烟羅，幾曾識干戈？　一旦歸為臣虜，沈腰潘鬢消磨。最是倉皇辭廟日，教坊猶奏别離歌，垂淚對宫娥。
>
> ——《破陣子》

這首詞真切地記述了國破家亡的沉痛感受。這一年李煜三十

八歲，因此泛稱“四十年”；四十年來自己生長的家和國，如夢一般的破碎了；南唐政權統治下縱橫三千里的江南錦綉山河，都拱手奉送給敵人了。回想過去的繁華富麗和醉生夢死，哪裏見識過今日這般的征戰殺伐、侵奪宰割？但是嚴酷的現實終于擺在面前：自己陡然間由皇帝變爲“臣虜”，即將離別故土，囚居異鄉，今後腰圍日漸瘦削、鬢髮日漸斑白，餘生消磨在囚徒生活的痛苦之中。但最使他不能忘懷的是，當宋軍押解他上路前，他在悲傷倉皇中辭別祖宗家廟時，教坊歌女還爲他演奏着别離之歌，面對這些過去終日相伴、而今後將要永别的宫娥，他淚流滿面。

對于最後三句描繪出的這番景象，曾經令後人不能諒解。一百多年後的蘇軾批評説：“後主……舉國與人，故當慟哭于九廟之外，謝其民而後行；顧乃揮淚宫娥，聽教坊離曲哉！”（《東坡志林·題跋·書李後主詞》）真的，李煜葬送國家，辱没祖宗，他應該懺悔自己的罪過，向祖宗的在天之靈、向南唐的千百萬老百姓痛哭謝罪，然而他没有想到這些，竟然説“垂淚對宫娥”，難道他此時此刻最痛心的竟是她們？

其實，這正是李後主之所以爲李後主。他始終不是搞政治的角色，始終衹是一個兒女情長的詞人。如果他真的在這首詞中大談自己辜負了祖宗百姓，那倒反而顯得矯揉造作了；正是因爲他純真地寫出了舊日繁華的幻滅，寫出了自己的無奈、沉痛，寫出了自己過去的大臣將軍們都叛離了自己而投靠了新主人，衹有舊時宫娥猶能“垂淚”相對，這首詞纔使讀者深深認識李煜那軟弱、悲哀中的一片純真。

這首詞在寫作上是别具一格的。起筆兩句，氣勢相當宏闊：“四十年來家國，三千里地山河”。這樣的語言在以前那些花間樽

前軟綿綿的詞中很難找得出；接着“鳳閣龍樓連霄漢，玉樹瓊花作烟羅”，則是在宏闊之氣象中更添繁華富麗。但緊接一句“幾曾識干戈”，使這淩空而來的宏闊繁榮頃刻坍塌，陷入絕望的哀鳴之中，這尖鋭無情的對比，令讀者心神震懾。下闋寫今後的屈辱悲慘生活，本該是沉痛至極的，但這却够不上“最”；“最是”令他心碎的，是“猶奏别離歌”的宫娥。這裏没有英雄氣短，衹有兒女情長。但，這就正是一個活生生的李煜，他毫無遮掩地向我們展示出他的性格、感情和靈魂。

這首詞是李煜創作上的一個轉折點，恰如這也是他生命的一個轉折點一樣，此後他的詞在他短暫暗淡的餘生中放出了異彩。

李煜和小周后被押解到北宋京城開封，囚居在一所孤獨的小院裏，過着與世隔絶的生活。“後主歸宋後，與故宫人書云：此中日夕，衹以眼淚洗面。”（《樂府紀聞》）他再没有什麽别的事可忙，衹有寫詞。王國維曾説李煜晚年的詞都是“以血寫書”（《人間詞話》），就是説這些詞都是他的眼淚、心血乃至全部生命凝聚而成的。

李煜是個弱者，他不敢也無力反抗冷酷的現實，衹有在睡夢中追尋那逝去的歡樂：

多少恨，昨夜夢魂中。還似舊時遊上苑，車如流水馬如龍。花月正春風。

他在囚居開封的孤獨小院中寫下了這首《望江南》，但他是“望”不見“江南”故土的，衹有“昨夜夢魂”帶給他的滿腔悲愁辛酸。夢中“舊時”的美好景象，一切歡樂的往事，使目前的

悲哀更加難堪，作者無法言說，衹用開頭一句“多少恨”，將它濃縮在一句深沉的悲嘆之中。

在淚中重温舊夢幾乎成了他餘生不知是幸福還是痛苦的惟一消遣：

簾外雨潺潺，春意闌珊，羅衾不耐五更寒。夢裏不知身是客，一晌貪歡。　獨自莫憑欄，無限江山，別時容易見時難。流水落花春去也，天上人間。

——《浪淘沙》

這是李煜最著名的詞之一。上闋用倒叙的手法，描繪出生活的一個小片斷：他從夢中醒來，聆聽着窗簾外淅瀝的雨聲，意識到春天將要逝去，這實際上隱喻着往日歡樂的逝去；單薄的棉被抵擋不住五更天的寒氣，這實際上不僅有自然氣候之寒，還更有作者内心之寒、處境險惡之寒。五更天便冷醒過來，可見他那好夢的短暫。現在他衹有在這失眠的折磨中回味那短暫的夢境了。但他没有像上一首《望江南》那樣細寫夢境的歡樂，衹用“夢裏不知身是客，一晌貪歡”一筆帶過，夢中越是歡樂，醒來便越是痛苦；短暫的夢裏忘却了自己“客”（俘虜）的身份，更反襯出這俘虜身份的真實、不幸；“一晌”的“貪歡”，更反襯出醒來後痛苦的綿長、難熬。詞的下片由長夜轉到白天：他自告不要孤獨憑欄遠眺，徒增悲哀，但這正説明他經常在憑欄遠眺，渴望見到江南故土。但他衹能看見墻外潺潺的流水、飄零的落花，在傷痛恍忽中，他感到自己的生命也隨着這春天的落花、流水一起無聲無息地逝去，夢中的天堂與現實中的冷酷人間，構成了他永不可

逾越的界限!

縱然是片刻歡樂的夢境，也不是經常能有的，于是留給他的，衹有這冷酷人間浸透淚與恨的不眠之夜:

深院静，小庭空，斷續寒砧斷續風。無奈夜長人不寐，數聲和月到簾櫳。

——《搗練子》

林花謝了春紅，太匆匆，無奈朝來寒雨晚來風。胭脂淚，相留醉，幾時重? 自是人生長恨水長東。

——《烏夜啼》

讀着這些詞，我們真要驚嘆李煜是在怎樣的靈魂煎熬中苦度着可憐的餘生。前一首《搗練子》中，那“深”、“静”、“空”、“寒”、“斷續”的字句，勾畫出多麽悽清冷寂的氣氛。失眠的人，特別感受到那漫漫長夜的難奈，他衹有傾聽細數那寒風送進的斷續的搗衣聲，睁眼凝望着那映照在簾幕上清冷的月光……他在不眠中想的是些什麽，没有説，也不必説了。

後一首《烏夜啼》依然是長夜難眠的感受:林花凋謝，春意闌珊，“太匆匆”三字，既寫春天的迅速消逝，更寫往日歡樂、夢中天堂的短促和幻滅;他的感受中幾乎没有夏天的熱度，緊接着就是“無奈朝來寒雨晚來風”，衹有無盡的寒與風;“胭脂淚”三句，給讀者透出一些信息:伴隨他身邊惟一的心上人已淚盡魂銷、離他而去，直到最後一刻，他還在心碎地“相留”。從今永訣，幾時能重逢? 從“胭脂”二字中，以及首句“林花謝了春紅”所指當爲“還似舊時遊上苑”的皇室“上林苑”中之“花”，

我們可知是一位女性——衹能是小周后了。

小周后隨李煜一同被俘北上，囚居開封。此時北宋開國皇帝趙匡胤已死，其弟趙光義繼位，即宋太宗。這位風流的太宗皇帝没有放過美麗的小周后，據王銍《默記》卷下引《江南録》載："小周后隨後主歸朝，封鄭國夫人，例隨命婦入宫。每一入輒數日而出，必大泣，駡後主。"這種難耐的耻辱給這位亡國之君的痛苦，又豈是言語所能表達！不久小周后在抑鬱耻恨中去世，衹留下李煜一人，在從"晚來寒風"到"朝來寒雨"的不眠長夜中，悲嘆着春太匆匆，歡樂往日太匆匆，小周后的永訣太匆匆！與這一切"太匆匆"相反，却是人生的愁與恨如同江河東流，永無止境！

其實，李煜個人的生命途程也很快就到達了終點，他在這終點留下了一首《虞美人》，這是他生命終點的絶唱，也是中國詞壇上的千古絶唱：

春花秋月何時了？往事知多少！小樓昨夜又東風，故國不堪回首月明中。　雕欄玉砌應猶在，衹是朱顔改。問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流。

——《虞美人》

他已不再嘆息春天"太匆匆"，而是嘆息那美好的春花秋月何時有個了結！因爲這一切對于他個人來説已不再有絲毫意義，衹能唤起他對如烟往事、無窮愁怨的追憶。但大自然運行規律不因他的個人愁怨而終了，昨夜獨上小樓，一年一度的春風又拂面而來，他在月明之夜望斷江南故國，是否又追憶起"還似舊時遊

上苑，車如流水馬如龍，花月正春風"？這追憶祇令人"不堪回首"，然而又"何時了"？江南金陵舊宫中的"雕欄玉砌"應該仍是舊貌吧，然而它們的舊時主人却"朱顔"盡改，白髮蒼蒼；最後兩句寫"愁"——李煜晚年詞中最習見的感情和字眼——愁是一種感情，看不見，摸不着，但作者用"恰是一江春水向東流"來形容它，使它讓讀者看見了、摸着了，而且感受到它滚滚的動態，比"人生長恨水長東"更深廣、更形象，既深且廣的一江春水東流不盡，這就是"愁"。李煜也許點化了劉禹錫"花紅易衰似郎意，水流無限似儂愁"（《竹枝詞》）的名句，但發展得更加生動而形象，這種化抽象爲具體的卓越描寫手法令後代詞人追摹不已，如歐陽修的"離愁漸遠漸無窮，迢迢不斷如春水"（《踏莎行》）；秦觀的"便作春江都是淚，流不盡，許多愁"（《江城子》）；李清照的"祇恐雙溪舴艋舟，載不動，許多愁"（《武陵春》）等等。我們且不去比較這些詞句的高低，但李煜把"愁"這種人類最普徧、最深切也最不易傾訴的基本情感之一，的確傾訴得最爲動人心魄了。

據王銍《默記》卷上載，李煜在囚中，"每懷故國，詞調愈工"，所作《浪淘沙》（"簾外雨潺潺"）、《虞美人》（"春花秋月何時了"）二詞當時就流傳出去了，那些歸順北宋的南唐"舊臣聞之，有泣下者。……太宗聞之，怒，更得其詞，故有賜牽機藥之事"。所謂"牽機藥"，乃一種劇毒之藥，"服之，前却數十回，頭足相就，如牽機狀"——"機"當爲弩機，人拉開弩機時因用力而彎腰俯身"頭足相就"——看來李煜中毒後抽搐不止，"前却數十回"，頭和脚蜷縮成一團，在極端痛苦中死去。這是宋太宗太平興國三年（978）七夕之夜，亦是李煜四十二歲生日之夜。

他被囚兩年半，活了四十一歲。

宋太宗作爲皇帝，想法固然同普通人不一樣。我們都非常清楚，李煜僅僅是個無可奈何、無能爲力的弱者，他絶望的悲鳴固然動人心魄，其實對北宋統治者並没有任何威脅。李煜的形象和思想、品格既不偉大也不光輝，但正因爲亡國後的他衹是一個最平凡的常人，他的思想、情感就同歷代千千萬萬最平凡的常人融會相連了，而他却能够以他不平凡的卓異藝術才力將這種思想、情感凝聚着他的血和淚傾訴出來，因此他能感動歷代千千萬萬最平凡的常人。特别是那些由于種種原因而陷于不幸、喪失了自己往日歡樂的人們，更與李煜的詞情不自禁地深切地發生共鳴；這種共鳴有時甚至可能升華爲一種民族感情：每當中華民族遭受外來侵略，人們流離失所、拋棄家園之際，無不從“夢裏不知身是客”、“無限江山，别時容易見時難”、“四十年來家國，三千里地山河”、“多少恨，昨夜夢魂中”、“故國不堪回首月明中”這些句子感受到碎心之痛。李煜把詞的創作推上一個新的階段，不再像他以前的詞人那樣多半模仿着歌女的口吻，曲折隱晦地借女性的描寫來抒發自己的感情，他直接地、純真地寫出了一個活生生的“我”；他的語言優美、流暢而又淺易通俗，明白如話，把他的深哀劇痛傳達給了每一個讀者。自李煜以後，詞這種新興的詩歌體裁可以説已經完全成熟了，它開始受到宋代士大夫文人們的廣泛重視，填詞不僅成爲宋代士大夫文人普徧的風氣，而且他們所填之詞也已經基本上都屬于“士大夫之詞”。李煜揭開了“宋詞”的初篇，他的影響徧及此後的每一個詞家。

第三章　昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路

——宋詞發展之“第一境界”

李煜死後幾十年間，北宋王朝穩定地統治着全國，北方黄河流域的經濟得到恢復和發展，而南方長江流域經濟則更加大大膨脹，並進一步向閩江、珠江流域迅速擴張，從而遠遠將北方甩在了後面。總而言之，宋代經濟文化水平超越盛唐，達到中國古代的一個空前高峰。前輩學術界大師陳寅恪先生論云：“華夏民族之文化，歷數千年之演進，而造極于趙宋之世。”（《金明館叢稿二編》四五頁）這一成就在宋代的取得，無疑首先是因爲南方長江流域的經濟繁榮，使宋代擁有了兩倍或幾乎兩倍于漢、唐的物質財富，在這種豐厚的物質文化基礎上，精神文化的水平也達到了嶄新的高峰。

在城市更加繁榮、依附于聚居城市的官僚地主階級的市民階級更加衆多的社會背景下，北宋士大夫官僚和文人們沉醉于歌舞遊樂之中，歌詞的創作更加普徧了。但他們寫作的詞，仍擺脱不了晚唐五代以來温、韋、馮、李清柔婉麗的詞風影響，即使已經算得“士大夫之詞”吧，但終究不過在寫景的江南化和抒情的女性化傳統中留連徘徊，而且絶對是將“詞”作爲茶餘酒後的遣興之具偶一爲之。如宋真宗時名相寇凖（961——1023），這位陝西人也曾寫過一首純粹江南纏綿風味的小詞《江南春》：“波渺渺，柳依依，孤村芳草盡，斜日杏花飛。江南春盡離腸斷，蘋滿汀洲

人未歸。”再如隱居杭州西湖，不娶妻室而號稱“梅妻鶴子”的清高之士林逋（967——1028）的一首戀情詞《長相思》也頗著名：“吴山青，越山青，兩岸青山相送迎，誰知離別情？君淚盈，妾淚盈，羅帶同心結未成，江頭潮已平。”——但是以詞知名的“詞人”却可以說没有一個，更没有人能同李煜的藝術成就相比。這可以算是宋詞進入其繁榮發展之高峰的初階，或者借用王國維《人間詞話》的“境界説”，可稱爲宋詞發展的“第一境界”（見下文）。

第一節　人生自是有情痴，此恨不關風與月

——晏殊、歐陽修與宋詞的“第一境界”

在宋詞“初階”上出類拔萃的代表性詞人，是晏殊和歐陽修。

晏殊，江西臨川人，生于991年，即李煜死後十三年北宋統一之初期，死于1055年北宋中葉的“盛世”。在和平安寧的時代，他一輩子幾乎都是在一帆風順中度過：他自幼聰明過人，七歲時就能寫詩詞文章，成爲遠近知名的“神童”。十多歲時朝廷特召他參加“神童”考試，此後他受到種種優待照顧，很年輕就開始當官，後來一直升到宰相之位。雖然他也不可避免地在仕途上遭遇到一些麻煩，但終究算不得甚麼大挫折。在古代文學家中，像他這樣一生幸運的，恐怕没有第二個。作爲政治上身居高位的達官顯貴，晏殊有很多的傳統詩文作品，然而在文學史上他最終以詞知名。

毫無疑問，在晏殊幸福快樂的一生中，歌舞酒宴佔有很大的

比重，以他極高的智商而言，填詞是輕而易舉的，他的詞集題爲《珠玉詞》，我們由此可以想見那富貴氣象。我們這裏且舉出他最著名的詞作之一——《浣溪沙》：

一曲新詞酒一杯，去年天氣舊亭臺，夕陽西下幾時回？
無可奈何花落去，似曾相識燕歸來，小園香徑獨徘徊。

這首詞明白如話，沒有一處難懂的字句。但讀完後我們又弄不太明白它的意思。其實晏殊是徘徊在花園亭臺邊的“香徑”，追憶去年今日在此地那歡歌美酒的情景。上片“一曲新詞酒一杯”，就是寫去年歡會時，某位歌女每唱一首新詞（這新詞當然是晏殊寫的），他就快樂地乾一杯，如此一首接一首，一杯復一杯；如今又是跟去年一樣的春日，又站在去年歡會的舊亭臺前，然而自己却孤獨一身，歡樂不再。他凝目西下夕陽，自感歡樂也隨夕陽而消失。下片寫眼前即目所見的景象，春花凋零如同夕陽不回，暮春時節南方的燕子飛回花園裏的“舊亭臺”，同樣也不可再追尋那“一曲新詞酒一杯”的歡樂場景，衹有他與燕子“似曾相識”。作者獨自徘徊在小園“香徑”上，這“香”字，暗示着他所鍾情思戀的那位美麗女子。去年此時，也許他和她曾雙雙徘徊在這小徑上，然而現在衹有他回味着這“香”，索然一身“獨徘徊”了。這首詞那哀愁感傷的情調，好景不常的嘆息，很接近李煜的詞，但晏殊的生活道路與李煜截然不同，他的哀愁感傷猶如水墨畫中輕淡的烟雲塗抹，是富貴人常有的一種多愁善感的流露。但這首詞的語言清麗圓潤，尤其是“無可奈何花落去，似曾相識燕歸來”兩句，通俗流暢、對偶工巧，又揭示出某種自

然規律非人力所能扭轉的哲理，因此廣泛爲後人所傳誦、引用。

除了這些歌舞酒宴的詞作，他的一些傳統的愛情及思婦題材之詞也表現出一種高遠、淡雅的情趣，並由此也深入到某種哲理性的高度。例如《蝶戀花》：

> 檻菊愁烟蘭泣露，羅幕輕寒，燕子雙飛去。明月不諳離恨苦，斜光到曉穿朱户。　昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路。欲寄彩箋兼尺素，山長水闊知何處！

晏殊此詞爲深秋懷念遠人之作，閨中女性思念遠行情人的題材雖然陳舊，然而此詞風格疏淡，興寄深遠，具有較高的境界。其中“昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路”三句是相當有名的：秋風一夜掃盡緑葉，故獨上高樓眺望，天涯盡收眼底，無所遮蔽。這裏深秋、西風、高樓、天涯的意象，構成一幅宏闊、蒼茫的景象，可與李煜晚年詞中的某些描寫比美，亦可以給予讀者廣闊的想象空間。故王國維《人間詞話》稱“昨夜西風凋碧樹”三句爲古今成大事業、大學問者必經歷的三種精神、心理境界之“第一境”（詳見下文）。

不過晏殊詞的總體風格，特别是其内容仍不脱南唐馮、李遺風，北宋劉攽《中山詩話》稱“晏元獻（晏殊卒謚元獻）尤喜江南馮延巳歌詞，其自所作，亦不減延巳樂府”。

比晏殊小十七歲，並且也出于晏殊門下的歐陽修，是應當提到的又一大詞人。

歐陽修（1007——1072），字永叔，也是江西人。他首先是北宋一代文學的大師，散文、詩、詞都有盛名，他用這三種文學

體裁各自創作的特點也最鮮明。詩和散文是自古以來最正統的文學形式，文人們在詩文中寫的多是重大政治歷史題材，或表述自己憂國憂民、忠君愛國的志向和感情。在歐陽修的詩集、文集中，我們多半看到的是一個談史論政的朝廷大臣，然而在他的詞作中，我們看到的却全然是另一個歐陽修：談情説愛，留戀風月，一個人情味十足的歐陽修。

歐陽修的詞通常與晏殊並稱“晏歐”，詞風也相當接近，仍然以風調婉約的艷情詞知名。如他的名作《蝶戀花》：

> 庭院深深深幾許？楊柳堆烟，簾幕無重數。玉勒雕鞍遊冶處，樓高不見章臺路。　雨横風狂三月暮，門掩黄昏，無計留春住。淚眼問花花不語，亂紅飛過鞦韆去。

這是一首很著名的閨怨詞。此詞寫一夫壻遊蕩在外的深閨女性之幽怨，暗寓作者對美好事物遭受不幸摧殘的憐惜之情。女主人公在深幽密閉的府第院落中寂寞相思。首句叠用三個“深”字，儘量煊染庭院深閨的陰冷壓抑，這種别具一格的修辭手法歷來爲人們所推重。女詞人李清照《詞序》就曾贊嘆並摹仿之，説：“歐陽公作《蝶戀花》有‘庭院深深深幾許’之句，予酷愛之，用其語作‘庭院深深深’數闋，其聲即《臨江仙》也。”（見第八章第二節）“楊柳堆烟”二句，寫春來濃密的楊柳如緑烟堆積，再加重重門禁簾深，她登樓眺望，也望不見那薄情丈夫在外放蕩遊玩的踪影。“玉勒雕鞍”指馬，喻浪蕩夫君騎馬“游冶”；“章臺”指貴家公子哥兒尋歡作樂之處。至此，讀者可知女主人公那孤獨悲悽的哀怨，她既怨丈夫的無情，又企盼着他的復歸，

這複雜、幽怨的情感表現是相當動人的。

下片“雨横風狂三月暮”，點明是晚春時節。風雨無情摧折，群芳凋謝，亂紅飛散，也暗示着女主人公的青春將逝。終日嚴閉的重重門禁簾幕關住了她的身體，却關不住春光的逃逝。孤獨至極的她留不住春光，留不住自己的青春年華，衹有含淚問花何以如此匆匆，然而連飄零的落花也不相伴，默然隨風飛過鞦韆而去。《古今詞話》引毛先舒云：“永叔詞云‘淚眼問花花不語，亂紅飛過鞦韆去’，此可謂層深而渾成。何也？因花而有淚，此一層意也；因淚而問花，此一層意也；花竟不語，此一層意也；不但不語，且又亂落，飛過鞦韆，此一層意也。人愈傷心，花愈惱人，語愈淺而意愈深，又絶無刻畫費力之迹，謂非層深而渾成耶！”全詞感情細膩，刻畫深婉，語言新穎生動，層次富于曲折變化。

歐陽修的另一首《生查子》詞，也是歷來傳誦的愛情名作：

去年元夜時，花市燈如晝。月上柳梢頭，人約黄昏後。
今年元夜時，月與燈依舊。不見去年人，淚濕春衫袖。

這是一首純情少女在愛情破滅後追憶的哀歌。它以簡潔生動的民謡口語式筆調寫出女主人公元宵節時覩物思人而物是人非的失戀之感，寫出少女純真哀切之情，其昔與今、動與静、熱烈與冷清、繁華與孤獨之對比極爲鮮明，女主人公形象生動感人，語言則樸素自然無所雕鑿，與前代文人那些濃艷軟媚的閨情詞大不相同。詞的上片寫“昔”：去年元宵佳節之夜花燈齊放，人群簇擁熙攘熱鬧，而後筆鋒一轉，由鬧變静：在遠離花市人群的一個

僻静去處，一對情侣開始了他們的幽會，想來這是他們早已計劃好趁這家裏人都去看燈的最熱鬧之時的幽期密約之機。作者没有去描寫她和他的幸福相會情景，衹用“月上柳梢頭，人約黄昏後”這一極富于情韻的畫面，把其餘的一切都留給讀者去想象。

下片寫“今”。上、下片的首句除了“去”、“今”兩字外，完全一樣；“燈”、“月”之景也“依舊”，用這完全相同的地點、時間、景物，尖鋭地反襯出“不見去年人”一句。而少女心中的“人”恰是這一切的核心。“人”爲什麽不見了？他變心了？遠走了？死了？因雙方家長的阻撓禁止而無法來往了……這一切同樣都可以由讀者去想象。總之，那幸福的愛情已經破滅，少女撫今思昔，痛不欲生，作者同樣没有多花筆墨，衹勾畫出“淚濕春衫袖”這樣一幅悽切動人的圖景，再一次讓讀者在無盡的想象與回味中交織入自己無盡的同情。

再如《南歌子》一詞，寫新嫁娘快樂嬌媚而活潑的情態，語言淺近又不失精麗，對偶工穩，充分表現出年輕夫妻愛情的幸福：“鳳髻金泥帶，龍紋玉掌梳。去來窗下笑相扶，愛道‘畫眉深淺入時無’？　弄筆偎人久，描花試手初。等閑妨了綉功夫，笑問‘雙鴛鴦字怎生書’？”此詞極富於生活氣息，新婦言語動態栩栩如生，恰當地化用唐代朱慶餘《近試呈張水部》“洞房昨夜停紅燭，待曉堂前拜舅姑。妝罷低聲問夫婿：畫眉深淺入時無”之詩意詩句，而前加一口語化的“愛道”（以及下文的“怎生”），更見雅俗相宜；上下片兩用“笑”字而不嫌其重復，更能體現新婚夫婦之親密融洽。

值得特别提到的還應該有《玉樓春》一詞：

尊前擬把歸期說，未語春容先慘咽。人生自是有情痴，此恨不關風與月。　離歌且莫翻新闋，一曲能教腸寸結。直須看盡洛陽花，始共春風容易別。

歐陽修此詞乃仁宗景祐元年（1034）三月離西京（洛陽）留守推官任時所作《玉樓春》詞多首之一，此首當爲離筵上爲歌女作。它與前舉歐陽修艷情詞之細膩悲婉不同，于悲婉中有疏朗放達之致，且進一步深入到某種對人生哲理的思考層面上。“人生自是有情痴”二句，意謂人生悲歡離合之“情痴”，原內在于人心靈情感的追求之中，而非古人一向所謂外在的風花雪月感動人心所致（如李煜“春花秋月何時了”、“小樓昨夜又東風”牽動其無盡愁情之類），這種對人情心理的感受描述，無疑深刻得多，由此大有想開、看破之意；“直須看盡洛陽花”二句，謂真該把春天盛開的牡丹花看個够，然後纔伴隨消逝的春光一同離去，亦即希望盡情享受快樂與幸福，方無所悔恨地告別青春的大好年華而滿足地度此人生一世。（牡丹以洛陽所產爲著名，歐陽修在洛陽著有《洛陽牡丹記》稱洛陽人最重牡丹，“至牡丹則不名，直曰花”。又歐陽修《戲答元珍》詩：“曾是洛陽花下客，野芳雖晚不須嗟。”）如此沉鬱低徊之柔情與灑脫爽朗之心胸交織，令人動情。故王國維《人間詞話》云：“永叔‘人間自是有情痴，此恨不關風與月’、‘直須看盡洛陽花，始共東風容易別’，于豪放之中，有沉著之致，所以尤高。”

歐陽修的這一類閨情艷詞，較之晏殊及晚唐五代詞人的同類詞作，顯得更加深切；語言藝術也更加生動自然而精煉形象，如上所舉的“庭院深深深幾許”以至“此恨不關風與月”等等，以

及他的《踏莎行》（“候館梅殘”）之“離愁漸遠漸無窮，迢迢不斷如春水”（化用李煜“問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流”）、“平蕪盡處是春山，行人更在春山外”（化用范仲淹《蘇幕遮》“芳草無情，更在斜陽外”）等立意新穎的詞句，都是歷代傳誦的名句，羅大經《鶴林玉露》：“歐陽公雖游戲作小詞，亦無愧唐人《花間集》。”歐陽修這些艷情詞雖與《花間集》中的韋莊詞風之明快疏朗近似，然其總體則遠過於花間詞人。特别是歐陽修還有少數即景抒懷之作，如《朝中措》：“平山欄檻倚晴空，山色有無中。手種堂前垂柳，别來幾度春風。　文章太守，揮毫萬字，一飲千鍾。行樂直須少年，尊前看取衰翁。”頗類前舉的《玉樓春》，亦是寓“沉著”于“豪放”，顯得相當清曠超邁，一洗晚唐五代濃麗頹靡之習，開始顯露出“宋詞”的某些特色，因此馮煦《六十一家詞選·例言》謂歐詞：“疏隽開子瞻（蘇軾），深婉開少游（秦觀）。”

總而言之，晏、歐雖爲北宋初年詞壇大家，但一般認爲他們仍不脱南唐馮、李及西蜀花間之遺風。不過，晏、歐畢竟以他們非凡的才力和身居高位的士大夫式的哲理性思考，爲宋詞注入了一股晏歐氣息，開闢了宋詞向繁榮興旺的高峰前進的初階。

前面提到，王國維《人間詞話》稱“古今之成大事業、大學問者，必經過三種之境界。‘昨夜西風凋碧樹，獨上高樓，望盡天涯路’，此第一境也；‘衣帶漸寬終不悔，爲伊消得人憔悴’（按，見柳永《蝶戀花》“佇依危樓風細細”），此第二境也；‘衆裏尋他千百度，驀然回首，那人却在，燈火闌珊處’（按，見辛棄疾《青玉案》“東風夜放花千樹”），此第三境也。此等語皆非大詞人不能道。然遽以此意解釋諸詞，恐晏、歐諸公所不許也。”

此謂在學問的鉆研、事業的追求中艱苦努力，最終獲得成就的三種必經境界。第一種境界：立定奮然進取之志，攀升上新的高度，而驟然面對蒼茫浩大的宇宙人生，面對漫長而艱巨的遼闊前景，感到自我的渺小及一時的無所適從，但決心不屈不撓地開拓前行；第二種境界：確立了追求的目標、認準了前程的方向，爲之兢兢業業、鍥而不捨地努力奮鬥着、跋涉前進着，雖然屢經挫折，爲之消瘦憔悴，但仍然無怨無悔地繼續追求；第三種境界：經過百折不撓、再接再勵的艱苦長期的努力，突然大徹大悟、豁然開朗，發現自己爲之奮斗追求的目標已在面前！猶如在漫長而幽暗的地道中艱苦地挖掘前進，就在挖穿岩層的每一鋤之前，還全然不見光明，但也就在那一鋤挖穿之後，豁然開朗、大功告成！這是量變引起的質變，是多年辛勞的汗水澆灌下綻開的成功之花！

王國維先生這裏誠然是以己意解三位大詞人之作，我們不妨也以己意解王國維先生之說，將宋詞的發展過程比喻爲這三大階段。那麼，晏殊、歐陽修可以算是將宋詞的發展推向了“第一境”，此後，宋詞在衆多作家的嘔心瀝血中節節推進，終于作爲有宋一代文學之代表而登上輝煌的頂峰。

第二節　紅杏枝頭春意鬧

——宋詞之春

晏殊、歐陽修的創作拓開了宋詞之“第一境界”，不過環繞着這“西風凋碧樹”的並非蕭瑟的寒秋，而是宋代詞苑欣欣向榮的早春。與晏、歐一起創造了這早春之明媚的，是一個頗有成就

的作者群體。其中居于前列的是張先。

張先（990——1078），字子野，浙江湖州人。他比晏殊還長一歲，去世則在歐陽修之後，可算是最爲高壽的詞人了。不過他的官位低下，遠不如晏、歐之顯赫；他也寫詩，但詩名遠不如詞名，所以他應該是第一個比較純粹的詞人。晏、歐之作，在形式上仍承晚唐五代之舊，即多爲篇幅短小的小令，句法亦以類似詩體的五、七言爲主，如《浣溪沙》、《玉樓春》、《蝶戀花》、《生查子》等等，顯出其作者尚對詞體在形式上的特色不十分注重或嫻熟；而至張先，則寫了頗多的長調（字數在五六十字以上）之詞，其詞的“長短句”特色也更加突出，可見到張先之手，詞的脱離詩體之獨立性更鮮明了。並且，張先詞在遣詞用句、手法技巧上也愈益豐富多變。因此近代詞學家吴梅《詞學通論》對張先的評價頗高：“大抵（宋）開國之初，尚沿五季之舊，才力所詣，組織較工，晏、歐爲一大宗，二主一馮，實資取法，顧未能脱其範圍也。汴京繁庶，競賭新聲，柳永失意無聊，專事綺語；張先流連歌壇，不乏艷辭。惟託體之高，柳不如張，蓋子野爲古今一大轉移也。前此爲晏、歐，爲温、韋，體段雖具，聲色未開；後此爲蘇、辛，爲姜、史，發揚蹈厲，壁壘一變，而界乎其間者，獨有子野。”（陳廷焯《白雨齋詞話》亦持此論。）張先既“流連歌壇，不乏艷辭”，其詞當然仍以刻畫閨情、描寫花月知名，在題材内容上並無更高出于晏、歐之處，而其特點在于構思之新穎、設喻之巧妙、造語之精工等方面。例如他的《一叢花》：

傷高懷遠幾時窮？無物似情濃。離愁正引千絲亂，更東陌飛絮濛濛。嘶騎漸遥，征塵不斷，何處認郎踪？　雙鴛池

沼水溶溶，南北小橈通。梯横畫閣黄昏後，又還是斜月簾櫳。沉恨細思，不如桃杏，猶解嫁東風。

此詞描寫一個深閨女子終日倚欄遠眺，盼望夫君歸來，她哀怨重重，凝視着春風中爛漫開放的桃杏花，不禁泣訴“沉恨細思，不如桃杏，猶解嫁東風”。我們前面舉過晚唐温庭筠的《菩薩蠻》詞“雙雙金鷓鴣”，暗喻着没有愛情的女子不如鷓鴣鳥兒雙雙飛翔，而張先這首詞則明白地表露出深閨女子不如桃花，桃花猶能“嫁”給春風，享受一時的青春爛漫之歡樂。這樣的聯想和比喻更新奇，也更深一層，所以當時就爲人們廣爲傳誦。據《過庭録》載，張先此二句“一時盛傳，永叔（歐陽修）尤愛之，恨未識其人。子野家南地，以故至（汴）都謁永叔，閽者以通，永叔倒屣迎之曰：‘此乃桃杏嫁東風郎中。’”又賀裳《皺水軒詞筌》：“唐李益詩曰：‘嫁與瞿塘賈，朝朝誤妾期。早知潮有信，嫁與弄潮兒。’子野《一叢花》末句云：‘沉恨細思，不如桃杏，猶解嫁東風。’此皆無理而妙。”的確，“桃杏”與“東風”而論嫁娶，于理不通；于情則可見其悲怨之深，可見其想象之“妙”。

此外，張先《天仙子》詞也極爲知名：

《水調》數聲持酒聽，午醉醒來愁未醒。送春春去幾時回？臨晚鏡，傷流景，往事後期空記省。　沙上並禽池上暝，雲破月來花弄影。重重簾幕密遮燈，風不定，人初静，明日落紅應滿徑。

張先此詞以暮春朦朧夜色中風雲拂捲，想象“明日落紅應滿

徑”，亦如“夜來風雨聲，花落知多少”、“知否？知否？應是綠肥紅瘦”，映襯自己傷春惜別、感嘆流年易逝之情；其中“雲破月來花弄影”一句寫景狀物富于動態之美，時人傳爲名句，認爲張先特長于寫“影”之美。陳師道《後山詩話》載：“尚書郎張先善著詞，有云‘雲破月來花弄影’、‘簾捲壓花影’、‘墮飛絮無影’，世稱誦之，謂之‘張三影’。”但是王國維《人間詞話》則稱“‘雲破月來花弄影’，着一‘弄’字而境界全出矣”。他不重“影”字而拈出“弄”字，實在是高人之見。蓋“影”作爲名詞，並無很多選擇提煉的餘地；而風吹花影搖曳，于多個可以描寫此種動態的動詞中選出一“弄”字，更顯花影之嬌美可愛、婀娜多姿；如此嬌美通人情的花朵在風中凋落，就更令人惋惜傷懷。

從張先的這些外號中，我們可以看出當時社會上一般人們對詞的愛好，乃至某個詞人在某首詞中寫出一句傳誦的名句，這個名句就成爲他的代號而一並天下流傳。宋祁的《玉樓春》也是如此：

東城漸覺風光好，縠皺波紋迎客棹。綠楊烟外曉寒輕，紅杏枝頭春意鬧。　浮生長恨歡娛少，肯愛千金輕一笑？為君持酒勸斜陽，且向花間留晚照。

宋祁跟晏殊一樣，也是朝廷大員，但他留下的詞很少，而這首《玉樓春》就足以使他在詞史留名，但真正絕妙的，其實衹有“紅杏枝頭春意鬧”一句。

全詞寫的是作者歌酒遊春的情景：春光漸好，郊外春水碧波蕩漾，作者和朋友、歌女們乘舟賞春，雖然新綠的楊柳枝頭還帶

着早春的輕寒，而杏花已經綻開，展示出春意的“喧鬧”。下片寫人生短暫，不如及時行樂，寧拋千金以博取歌女“一笑”。直至斜陽黄昏，仍持酒歡飲不散，恨不得將“夕陽晚照”（暗喻人生暮年）長留在名花美女之間。

這首詞的内容實在陳舊無可取，但“紅杏枝頭春意鬧”一句却十分新鮮出奇。“鬧”是一種聲音感覺，用來形容視覺所及的“春意”，可謂“無進而妙”，反倒令人更覺生動貼切，我們不僅體會到杏花初綻那熱烈的生氣勃勃的動態，更似乎聽到了枝頭小鳥歡快的鳴叫，這種感受非運用人的“通感”而選取一“鬧”字不足以形容。故王國維《人間詞話》亦稱：“‘紅杏枝頭春意鬧’，著一‘鬧’字，而境界全出。”而且，“紅杏枝頭春意鬧”全句，還給人一種新生事物蓬勃的生命力不可壓抑的深切體驗，它成爲古今名句，原因正在于此。宋祁當時就因此得了“紅杏枝頭春意鬧尚書”的雅號。《苕溪漁隱叢話》引《遯齋閑覽》：“張子野郎中以樂章擅名一時，宋子京（祁）尚書奇其才，先往見之。遣將命者謂曰：‘尚書欲見“雲破月來花弄影”郎中。’子野屏後呼曰：‘得非“紅杏枝頭春意鬧”尚書耶？’遂出置酒盡歡。蓋二人所舉，皆其警策也。”

從上面這些詞中可以看出，張先在詞史上的地位主要是在藝術技巧上，而非在内容立意上。但是説到内容立意，我們就必須提到極爲知名的范仲淹。而范仲淹在文學史上更爲人所知的是他的《岳陽樓記》，在政治上人們則知道他是北宋初年的著名政治改革家，却很少有人知道他還是一位詞人——當然他留下來的詞僅寥寥數首，但却真正稱得上在題材内容上爲宋詞别開生面。

范仲淹（989——1052），字希文，與晏殊同時。他不僅是一

位朝廷大臣兼文學家，而且由于宋代一貫奉行的重用文官政策，他還擔任過鎮守西北邊疆的兵馬元帥。十一世紀前期，西北地區的党項族建立了强悍的西夏國，西夏騎兵連年進攻北宋陜西、甘肅一帶，宋軍連吃敗仗。焦頭爛額的北宋朝廷于 1140 年任命范仲淹率軍鎮守陜西，負責抵抗西夏。范仲淹的指揮部設在陜西北部的延安，同西夏進行了四年之久的艱苦斗爭。他以文臣身份帶兵，採取嚴密防守、持重不戰的方針，使西夏無機可乘。當地民謠曾唱道："軍中有一范，西賊聞之驚破膽!" 1144 年，西夏終于同北宋達成和議，結束了戰爭。

范仲淹是南方蘇州人，他遠離富饒肥美的家鄉來到苦寒的陜北邊地，第一次把艱苦、緊張的軍旅生活寫進了詞裏，恰如唐詩中有"邊塞詩"這一類别一樣，范仲淹的《漁家傲》，則是詞史上的第一首作者親臨邊塞的"邊塞詞"，由此我們也可以看出地理環境、風土人情對作家創作的深刻影響：

塞下秋來風景異，衡陽雁去無留意。四面邊聲連角起。千嶂裏，長烟落日孤城閉。　濁酒一杯家萬里，燕然未勒歸無計。羌管悠悠霜滿地。人不寐，將軍白髮征夫淚。

作者在這首詞裏寫的不再是歌女和美酒以及對情人的思念，而是悲凉肅殺的邊塞秋景。同美麗富饒的江南故鄉比較，他深深感受到邊疆秋日風景之"異"。仰望南飛的大雁，希望能捎信回鄉，然而連大雁都"無留意"，這就更進一步寫出了邊塞之苦寒及人却不得不留的悲哀。伴隨悽厲的號角連綿而起的"邊塞之聲"——風沙的漫捲、戰馬牛羊的悲鳴、晚歸牧民蒼凉的歌聲，

以及陝北黃土高原上千山起伏如層層屏障環繞荒城的景象，都使讀者想起唐代王之涣的“黄河遠上白雲間，一片孤城萬仞山”，再加上縷縷烟雲、血紅的落日，那蒼凉的悲情更加濃鬱。下片着重抒其思鄉之情。東漢大將竇憲抗擊匈奴，曾追擊到邊塞幾千里外的燕然山，刻石碑紀録下漢朝的聲威。范仲淹想到前代英雄的輝煌戰功，深自慚愧：他還没有建立起勒石燕然山的功績，西夏侵略仍然猖獗，要想歸鄉真屬“無計”！入夜時分羌笛悠長的哀音，月光下如銀的秋霜，無法入眠的白髮作者和部下思鄉盼歸的官兵，這一切都交織成一幅蕭瑟而悲壯的畫面和情感。這種情感以及那邊塞征戰的内容，在向來婉約軟媚的詞風中注入一曲新聲，有人認爲，此詞成爲後來蘇軾、辛棄疾等人“豪放詞風”最初的源頭。但是，這首詞在情調上實在不能算“豪放”，而是悲凉甚至悽厲的（據魏泰《東軒筆録》載，歐陽修曾戲稱范這首詞爲“窮塞主詞”，大概不無道理），但那深沉而闊大的意境，嶄新的“邊塞”題材，的確是宋詞中少見的一股新鮮氣息。

范仲淹畢竟是南方人，一旦他不是身居塞北邊境，籠罩在他的詞作上的便似乎仍然是南方人的氣質。在他留下的寥寥幾首詞中，除了《漁家傲》之外，差不多就都是婉約之作了。但其中依然有足以打動讀者的上乘精品，例如《蘇幕遮》：

碧雲天，黄葉地，秋色連波，波上寒烟翠。山映斜陽天接水，芳草無情，更在斜陽外。 黯鄉魂，追旅思，夜夜除非，好夢留人睡。明月樓高休獨倚，酒入愁腸，化作相思淚。

這一首柔情纏綿的思鄉之作所表現的故鄉深情，使我們不難想見上一首《漁家傲》中作者那“濁酒一杯家萬里，燕然未勒歸無計”的無奈之悲。特別是《蘇幕遮》詞的上片，那精工描繪的如詩如畫的秋景，幾乎句句都垂名于後世。元代王實甫的《西厢記》“長亭送別”一折，便又以“碧雲天，黄花地，西風緊，北雁南飛”而傳誦于衆口；前舉歐陽修的“平蕪盡處是春山，行人更在春山外”也因化用“芳草無情，更在斜陽外”而爲人所贊賞。范仲淹的思鄉之情似乎特別濃鬱，再如《御街行》：“紛紛墜葉飄香砌，夜寂静，寒聲碎。真珠簾捲玉樓空，天淡銀河垂地。年年今夜，月華如練，長是人千里。　愁腸已斷無由醉，酒未到，先成淚。殘燈明滅枕頭欹，諳盡孤眠滋味。都來此事，眉間心上，無計相迴避。”真是婉轉細膩，深摯入微。這收尾三句刻畫主人公無可擺脱的思鄉之情更是唯妙唯肖：人前欲待遮掩愁情而强展眉頭，然而愁情更從眉間涌聚心間，令人更不堪其重負。這種内心體驗之深刻和描寫之獨到，實在高出同時代及以往作者何止一頭之地！李清照《一剪梅》之“此情無計可消除，纔下眉頭，却上心頭”之所以又成名句，亦因相承于范詞也。

由此我們不得不驚嘆于有宋一代之“文化造極”而產生出的這一批文化精英的全面高素質：范仲淹嚴格説來應當是一位大政治家、改革家，其次而言也是一位以《岳陽樓記》著稱千古的散文文學家；寫詞，對于他來説真正是“餘事”，然而就在他留下的寥寥幾首詞作中，竟有上述這些堪稱宋詞壓卷之作，其立意構思之新，其藝術表現之妙，亦足以令他面對宋詞第一流大家而無遜色。

第三節　才子詞人，自是白衣卿相

——使宋詞蔚為大觀的柳永

張先詞作爲對晏殊、歐陽修直接承襲的晚唐五代文人詞風的一個轉折，其影響還不算明顯，而且在詞史上一般也多不認爲他是可以與晏、歐並提的大家；范仲淹的詞作又太少，特别是其所謂“邊塞詞”幾乎是絶無僅有，不可能在當時産生開拓性影響。真正使宋詞脱離了晚唐五代的投影而完全獨立地走進屬于自身的光明天地，由早春之“紅杏枝頭”達到姹紫嫣紅之境的大詞家，是柳永。

柳永，字耆卿，初名三變，福建崇安人。在今天看來，柳永應當是福建出現在中國歷史上的第一個最知名的人物——雖然他當時在中國這個“官本位”的社會裏始終沉淪下僚，《宋史》中連他的傳都没有。我們至今無法確知他的生卒年，根據現代詞學專家唐圭璋、陸侃如等先生的考證，柳永大約生于公元十世紀九十年代前後，景祐元年（1034）進士，授睦州團練使推官，官至屯田員外郎，歿于十一世紀五六十年代，即大體上與晏殊、張先是同齡人，比晏殊活得長而不如張先之高壽。大約因爲一直官位低微，所以人們往往把他的年輩也排在晏、歐及張先之後了。

柳永是詞史上第一個專力于寫詞的作家，這是他跟晏殊、歐陽修、范仲淹等朝廷大臣乃至也寫下許多詩歌的張先大不相同之處。晏、歐、范等人都是以詩、文這些正統的文學形式著稱于當時，他們的詞雖然也有名，但他們自己並不認爲那是一種“嚴肅”的文學創作，不過是偶爾給歌女們唱唱而已。而柳永幾乎没

有什麽詩、文流傳下來，因此他的主要生活内容，就是與南北各大城市的歌樓妓女們打交道，爲她們填寫各種新歌詞，甚至譜寫許多新的詞牌曲調——他還是一個天才的音樂家。

雖然柳永出身于福建崇安一個士大夫家庭，但他天生是一個不務“濟世利民”正業的“浪子”。柳永最初名叫三變，這個名字就似乎有些“浪子”氣息。當時的歌樓酒館又是社會上人最集中的交際場合之一，于是“柳三變”的大名就隨着他填寫的歌詞和妓女們的稱道而傳徧南北，甚至傳到國外。據葉夢得《避暑録話》載：“柳耆卿爲舉子時，多游狹邪，善爲歌辭。教坊樂工每得新腔，必求永爲辭，始行于世。余仕丹徒，嘗見一西夏歸朝官云：‘凡有井水處即能歌柳詞。’”

但如此的鼎鼎大名對柳三變個人實在又算不得好事情。正如晏殊、歐陽修這些大詞人當時都並不認爲詞是一種“嚴肅文學”一樣，當人們談起柳三變時，都確信他衹是一個成天跟妓女們厮混、爲她們填詞作曲的浪蕩子。如果我們看一看柳永的多數詞作，恐怕也真擺不脱這樣一種印象：

> 帝城當日，蘭堂夜燭，百萬呼盧！畫閣春風，十千沽酒！未省宴處能忘管弦、醉裏不尋花柳！……（《笛家弄》）
>
> 帝里風光爛漫，……因念秦樓彩鳳、楚館朝雲，往昔曾迷歌笑。……（《滿朝歡》）

在這些詞裏，柳永描繪的都是他在京都開封“帝城”、“帝里”的風流浪漫。“蘭堂”、“畫閣”、“秦樓”、“楚館”、“花柳”、“彩鳳”、“朝雲”這一切字眼，描繪出怎樣的紙醉金迷；他和歌

兒舞女們在一起飲酒、賭博、歌笑……這種狂放的生活，真是不能令今天的我們贊同。不過我們也應當知道，在封建時代，包括晏殊、歐陽修等一切達官貴人的生活狀態無不如此，衹是他們多半要掩飾這一點，在別的場合總是做出一本正經的樣子，即使寫進詞裏，他們也寫得典雅斯文、含蓄委婉，决不像柳三變這樣“赤裸裸”的。但是正因爲這一點，我們也看出柳三變那種不受禮法的拘束、蔑視官場虛僞風氣的個性特徵。更重要的一點是，“浪子”柳三變自己並不是腰纏萬貫的富豪，他其實衹是一個考不起科舉而流浪京城的窮書生，他在上述詞中所說的“百萬呼盧”、“十千沽酒”的豪奢場面，其實並不是自己掏腰包，而是因爲他善寫歌詞而受到衆多歌妓的尊重喜愛，進而隨她們一起出現在達官貴人們的豪奢宴會中。在這些場合，他的地位其實跟歌妓們差不多。因此，柳三變的這類詞作表現得比較坦率而真摯，他幾乎是以寫詞爲謀生的手段，傾注了大量的心血和高度的才華；這就使“詞”這一體裁的寫作技巧、形式結構、表現範圍等各方面都充分地發展、豐富起來。

但我們前面説過，寫詞的“大名”對于柳三變本人並不是好事情，因爲世人同時也就認爲他是個“浪子”。這樣一來，柳三變連續多年在京城應科舉考進士都落榜了，總也當不上官。因爲當官的人必須善于掩飾自己的真面目，不論自己實際上多麼花天酒地、貪贓枉法，却必須在世人面前裝出一本正經、憂國憂民的樣子。然而柳三變裝不出這副樣子，所以考官們一看到試卷上“柳三變”的名字，立刻聯想到歌舞酒宴場中的那個“浪子”，以及他的詞（其實考官們自己私下就很喜歡這些詞），于是他們立刻想到必須證明自己跟“浪子”决不是同類，于是他們立刻就把

柳三變的試卷扔進“不録取”的那一堆中。

一次又一次考試的失敗，都使柳永憤然扭頭回到“秦樓楚館”裹的“彩鳳朝雲”們中間，這一首《鶴衝天》詞，便寫出了他那種“落榜心理”：

> 黄金榜上，偶失龍頭望。明代暫遺賢，如何向？未遂風雲便，怎不恣狂蕩！何須論得喪，才子詞人，自是白衣卿相。　烟花巷陌，依約丹青屏障。幸有意中人，堪尋訪。且恁偎紅倚翠，風流事，平生暢。青春都一晌，忍把浮名，换了淺斟低唱！

柳三變對自己的文才很驕傲，他自信本該得金榜頭名。然而希望落空，生活在這“聖明”時代，却遺漏了自己這麼個賢才，官場青雲直上的“風雲便”既已無望，便不妨恣意“狂蕩”，做個名聞天下的才子詞人，也就等于是平頭百姓中的卿相大臣——這一派窮開心，固然是柳永的牢騷滿腹，但也未嘗不是當時“詞”已經越來越受社會重視的體現。

詞的下片，柳永盡情抒寫“烟花巷陌”中與“意中人”的快樂。“偎紅倚翠”、“淺斟低唱”從此便成爲浪子生涯及婉約詞風的形象寫照——什麽金榜龍頭、達官顯位能比得上這“白衣卿相”的神仙快樂！怎能爲那虚假的“浮名”而放棄與意中人歌酒留連的幸福時光！

柳三變“狂蕩”的“浪子”氣息在這首詞中表現得入骨三分。這裹，對官場的蔑視，對封建知識分子畢生追求的科舉功名的鄙棄，與對淪落風塵的卑賤歌妓們的傾心贊美形成尖鋭的對

照。這是封建統治者根本不能接受的一種價值觀念。

但是柳三變的内心到底充滿了痛苦的矛盾："青春都一晌"，妓女失去了青春便無人問津，"白衣卿相"一旦年老衰疲，也將再不能"偎紅倚翠"、"淺斟低唱"地討生活。讀書人的惟一出路仍然是考科舉當官，這是不以柳三變的個人意志爲轉移的社會時代的規定。當下一屆考試開始，他無可奈何地又走進了考場。但此時他填的那一首《鶴衝天》詞早已由他的"意中人"們唱徧了京城，連皇帝宋仁宗都知道了，于是這一次不待考官來刮掉他。據吴曾《能改齋漫録》載："柳三變好爲淫冶謳歌之曲，傳播四方。嘗有《鶴衝天》詞云：'忍把浮名，换了淺斟低唱。'及臨軒放榜，（宋仁宗）特落之，曰：'且去淺斟低唱，何要浮名？'"另據《藝苑雌黄》："柳三變喜作小詞，薄于操行。當時有薦其才者，上曰：'得非填詞柳三變乎？'曰：'然。'上曰：'且去填詞！'由是不得志，日與儇子縱游倡館酒樓間，無復檢率。自稱云：'奉聖旨填詞柳三變。'"

柳永最終考中進士在宋仁宗景祐元年（1034），據專家考證，此時柳永已四十多歲了。折騰到這麽晚纔得到功名，這便是柳永爲寫詞付出的代價，而且這代價還没有付完。

他中了進士，總算當了個小官，但他却弄不清楚自己到底是賺了呢還是虧了，因爲他就此失去了以往無拘無束的自由，而必須在官命的派遣下東奔西走；而且按照法規，身爲官員，是不能與市井花街柳巷間的民間妓女們來往厮混的。"烟花巷陌"裏的"意中人"望眼欲穿，也難得再見柳三變的踪影；而柳三變本人也在奔波于官場仕途的同時，深深地感到對不起她們。下面這首《定風波》詞，便是借一位"意中人"的口唱出了她的心酸，也

是他的愧疚：

> 自春來，慘綠愁紅，芳心事事可可。日上花梢，鶯穿柳帶，猶壓香衾卧。暖酥消，膩雲嚲，終日厭厭地，倦梳裹。無奈，恨薄情一去，音書無個。　早知恁麼，悔當初不把雕鞍鎖。向鷄窗，祇與蠻箋象管，拘束教吟課。鎮相隨，莫抛躲，針綫閑拈伴伊坐，和我！莫使年少光陰虚過！

這首詞中她所懷念抱怨的那位“薄情”，可以肯定就是柳永。大地春回、綠草紅花的美景在她眼裏却成了“慘綠愁紅”，意中人一去不歸，她的“芳心”也生機全無，“事事可可”，對一切都漫不經心，毫無興趣了。臉上的紅暈消退，烏雲般油黑的頭髮卷散亂垂下，整天無精打彩，懶于梳妝，都因爲“恨薄情一去，音書無個”！詞的上片着力描繪出“她”因思念而悲苦的情態，下片集中轉向她的心理活動：早知是這麼個結果，真後悔當初該鎖住他的馬鞍，不教他去考什麼科舉、當什麼官！祇給與他些紙（蠻箋）和筆（象管），讀詩書文章（當然包括填詞），讓他和我的青春年少光陰都在我這閨房中歡度，這又是多麼天真、浪漫而質樸的念頭。這首詞不像温庭筠、晏殊、歐陽修等人描寫女性情思的詞那樣温柔隱晦而且文縐縐的，它全用口語，真率坦白，完全同歌妓的身份、性格相切合，因此那濃烈的愛、恨、戀、怨、悔之情也就特别真實而執着，這也是柳永這一類詞的特色。不過，爲這一首《定風波》詞，柳永又要付出代價了。

柳永中進士後，官府祇派給他一個微不足道的芝麻官，而且多年不按規定給他提升調職。于是柳永拜訪了宰相晏殊，要求獲

得應有的待遇。“晏公曰：‘賢俊作曲子麽?’三變曰：‘衹如相公亦作曲子。’公曰：‘殊雖作曲子，不曾道針綫閑拈伴伊坐。’”話説到這一步，柳永知道再作任何辯解都是多餘，“柳遂退。”（張舜民《畫墁録》）這就再鮮明不過地揭示出了柳永其人其詞與晏殊、歐陽脩、范仲淹等等其人其詞的差别。

在官場上的碰壁，很可能令柳永對“意中人”的愧疚更深了：

> 佇倚危樓風細細，望極春愁，黯黯生天際。草色烟光殘照裏，無言誰會憑闌意？　擬把疏狂圖一醉，對酒當歌，強樂還無味。衣帶漸寬終不悔，為伊消得人憔悴。
>
> ——《蝶戀花》

這可以説是對上一篇《定風波》的回答。他獨依高樓，望穿草色烟光、落日殘照的天際，這股相思之愁，除了“她”，誰能領會？他打算仍用過去的歌酒疏狂來消愁，但既已身入官場，爲五斗米折腰了，也就衹能失去了她，真是“强樂還無味”。然而對往日的追憶，衹要一息尚存，則此情不泯。“衣帶漸寬終不悔，爲伊消得人憔悴”是名句——由于相思之苦，他日漸瘦削憔悴，衣帶日漸寬松，但爲了“她”，這都值得！

這兩句自然而又精工錘煉的語言所表達出的摯着專一、始終不渝的相思與追求之精神，令人感動。因此前引王國維《人間詞話》拈出此二句作爲古今成大事業、大學問者所必經的三種境界之“第二境”，當不是興之所至而隨意爲之。

此後柳三變改名爲“永”，即使如此，柳永的官位也不過止

于"屯田員外郎"——一個根本談不上有何實際"差遣"、職權的挂名小官，一直到死去。因此後世人們又稱他爲"柳屯田"。據《方輿勝覽》載，柳永"卒于襄陽。死之日，家無餘財，群妓合金葬之于南門外。每春日上冢，謂之'吊柳七'。"估計柳永大概活了六十多歲，而最終記得他、安葬他並悼念他的，還是祇有"烟花巷陌"中那些處于社會最低層的女人們。

但是在詞的發展史上，柳永却是具有重要意義的人物，他是第一個專力作詞的大詞人，在今傳柳永詞集《樂章集》中，存有他的二百多首詞作。他的作品，使"詞"這一新興文學體裁的寫作技巧、形式結構、表現範圍等各方面大大發展而全面成熟起來。

柳永首先是大爲擴展了詞的内容和表現範圍。讀了前面介紹的一些作品，我們似乎感到柳詞内容仍是傳統的歌妓交往、男歡女愛之類，但實際上，浪跡南北天下的柳永，已經把他的筆觸伸向當時社會生活的廣闊範圍。透過他的詞，我們可以看到北宋前期及中葉社會安定、經濟發展、城市繁榮以及市民生活方式等社會狀況的整體面貌，而這些，在柳永同時代及其以前的詞作中，幾乎是看不到的。例如柳永的《瑞鷓鴣》詞，就這樣描寫他所看到的蘇州：

> 吴會風流，人烟好，高下水際山頭。瑶臺絳闕，依約蓬丘。萬井千閭富庶，雄壓十三州。觸處青娥畫舸，紅粉朱樓……

蘇州人烟稠集，風光秀麗，山水錯落，園林勝景，猶如"瑶

臺絳闕”、蓬萊仙丘。市井街巷一片繁榮富庶，“雄壓十三州”一句，氣勢壯闊，在一向柔婉的詞壇上是很少見的。

再如他的《一寸金》詞，寫成都景物：

> 井絡天開，劍嶺雲横，控西夏，地勝異。錦里風流，蠶市繁華，簇簇歌臺舞榭。……當春晝，摸石江邊，浣花溪畔景如畫。……

“井絡”、“劍嶺”都是艱難蜀道上的險要地帶，成都就座落于此，成爲控制西部中國的樞紐，繁榮而險異，但也跟中原、江南一樣興盛，到處都是“歌臺舞榭”；“當春晝”數句，更是一派風光明媚、熙熙攘攘的市民遊樂圖……

在這類詞中，柳永最著名的是《望海潮》，這是一首贊頌杭州風光的詞：

> 東南形勝，三吴都會，錢塘自古繁華。烟柳畫橋，風簾翠幕，參差十萬人家。雲樹繞堤沙，怒濤捲霜雪，天塹無涯。市列珠璣，户盈羅綺，競豪奢。 重湖疊巘清嘉，有三秋桂子，十里荷花。羌管弄晴，菱歌泛夜，嬉嬉釣叟蓮娃。千騎擁高牙，乘醉聽簫鼓，吟賞烟霞。異日圖將好景，歸去鳳池誇。

據專家考證，柳永作此詞時年僅約二十歲。他剛離開福建老家，北遊中原，路經“上有天堂，下有蘇杭”的吴越沃土。杭州，這座以美麗聞名于世的古城，東有“錢塘江潮”的壯觀，西

有“孤山西湖”的勝景，市街繁華，物産豐饒，使青年柳永激動不已，《望海潮》這一詞調，就是精于聲律的柳永專爲描寫美麗的杭州而自創的曲子。詞裏，充溢着歡快、華美的青春激情，抒寫出他對自然山水和城市繁華的贊嘆、對世俗生活的熱愛。

詞的上片總叙杭州的“形勝”與“繁華”。東南之地古稱“三吴”，杭州（錢塘）爲其首府，自春秋越國定都于此，經濟文化就相當發達。到北宋中葉，市區人口達到十萬户以上，是當時世界上也少有的特大城市之一。然後柳永的筆觸轉向知名的杭州勝景——錢塘江潮，“雲樹繞堤沙，怒濤捲霜雪，天塹無涯”三句，氣勢尤爲宏闊。這一派奇絶壯麗的“八月觀潮圖”，展示出杭州的“形勝”。以下柳永再轉筆觸，鋪寫市内的“繁華”：市街上陳列着珠璣珍寶，家家户户滿是綾羅綢緞，琳琅滿目，競相顯示着“豪奢”。這種誇張的筆調，也顯示出柳永對世俗享樂生活的肯定和愛好。

詞的下片轉入專叙，集中描寫杭州的明珠——西湖之美：一綫長堤分西湖爲内外兩重；峰巒秀麗，層層疊疊，湖光山色分外嬌美。接下去進一步寫西湖最美的季節——與“八月觀潮”同時的“西湖之秋”：桂子飄香，荷花盈湖。晴朗的白天，笛管弦歌歡快悠揚；月明的夜晚，採菱少女泛舟歌唱，釣魚的老翁和採蓮的少女一邊勞動，一邊遊賞嬉戲，真是一幅幸福與美景交融的圖畫。因爲此詞是獻給杭州地方官的，所以“千騎擁高牙”等以後五句寫杭州的官員們游覽西湖，表現“官民同樂”的情景，並祝願達官貴人們早日升官遷調中央，但又説即使如此他們也捨不得離開這個人間天堂，將來離任高升時，一定要把杭州的“好景”繪畫成圖，帶往京城開封，向中央政府“鳳凰池”的達官貴人們

誇耀：由此詞人將舊時文人慣有的對達官貴人歌功頌德之義也與謳歌杭州之美圓滿地融爲一體。

自古以來，描寫中國最美麗的城市——杭州的詩詞文章很多，柳永這首《望海潮》詞是其中最著名的一首，它氣象雄奇，大開大瞌，既有全景式的大範圍掃描，又有特寫鏡頭的精工刻劃。尤其是"有三秋桂子，十里荷花"數句，自然流暢而又畫龍點睛地攝住了西湖秋景的詩意的靈魂，成爲與杭州、與西湖緊密聯繫在一起的千古名句。據説，南宋時佔據了中國北方的金朝皇帝完顔亮，由于讀了柳永這首詞，被"三秋桂子，十里荷花"吸引得心動神摇，竟決定親率幾十萬大軍侵略南宋，想把杭州連同江南一並據爲己有（羅大經《鶴林玉露》卷一："此詞流播，金主亮聞歌，欣然有慕于'三秋桂子，十里荷花'，遂起投鞭渡江之志。"）——由此可見柳永這首詞的影響之深廣了。

柳永不僅大大開拓了詞的内容表現範圍，而且進一步豐富了詞的寫作手法和技巧。包括晏、歐在内的與柳永同時代及其以前的詞人，他們的寫作手法、技巧仍跟抒情短詩差不多，主要仍然是含蓄委婉的抒情，很少展開來層層鋪叙、寫盡寫透的充分描寫，而總是講究留更多的"餘味"讓讀者去咀嚼思考。這固然是很高明的手法，但也是很傳統的手法，而且篇篇如此，未免單調。柳永則不然，他的詞多半篇幅長、容量大，因此他就盡情馳騁自己的才情，大量地叙述情節、刻劃心理、渲染氣氛，把想説的一切都淋漓痛快地説盡説透，不再像别的詞人那樣在短小的篇章中含蓄知吐、點到輒止。這種明白直露、奔放狂蕩的風格，也成爲柳永詞的一大特徵。其中《雨霖鈴》一詞，是公認的柳詞最典型的代表作：

> 寒蟬悽切，對長亭晚，驟雨初歇。都門帳飲無緒，留戀處，蘭舟催發。執手相看淚眼，竟無語凝咽。念去去，千里烟波，暮靄沉沉楚天闊。　多情自古傷離別，更那堪冷落清秋節！今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月。此去經年，應是良辰好景虛設。便縱有千種風情，更與何人說？

這首詞寫戀人的别離，從第三句的“都門”來看，地點應是京城開封的城門外。由此我們可以猜測，很可能是柳永考中進士受委派官職後，不得不離京赴任，從而與自己的“意中人”告别的情景。

開端“寒蟬悽切”三句，勾畫出一個秋雨暫歇後的黄昏時分，此時作者和他的“意中人”正在飲酒話别，然而全無飲酒心緒，離愁别恨籠罩着這一對戀人，正在最留戀難捨之時，河邊航船却催促行人快快登船啓行，滿腹千言萬語，在這緊迫時刻竟不知從何説起，終至于“執手相看淚眼，竟無語凝咽”。在這裏，作者用“無語”來代替了情人離别時千言萬語的反復叮嚀，具有更爲深厚的感情力度。“念去去”三句，則是轉入描繪他們淚眼無語時共同的心理活動：此一去千里，離京沿運河南下，飄泊在烟波浩渺、江天無際的南方江湖上，哪年哪月纔能再得相見？作者用“千里烟波”、“楚天闊”等宏大的景物描寫，來反襯出自己一葉孤舟天涯飄泊的渺小與寂寞；用“暮靄沉沉”的陰暗色調，使人感到那一葉孤舟似乎消失淹没在那一片混茫的江天之中：這些都很形象地刻劃出他們離别時悲愴無奈的心理。詞的下片轉入想象離别後彼此思念之苦，清寒蕭條的晚秋時節，令“多情”之

離別更增難奈！此刻借酒澆愁，待夜半酒醒，已不知漂流于何處，回望京城，衹能見岸邊寒風中依依的楊柳、天邊西斜的殘月。“今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月”兩句，雖不直接寫作者的思念之情，衹畫出一幅景色悽清幽美的畫面，然而却飽含着作者的惆悵追思之情，這是中國古典詩詞“情景交融”手法的卓絶運用，由此全篇形成鋪敘盡致與含蓄委婉的有機結合，這兩句也因此成爲歷代傳誦的名句。結尾“此去經年”四句，寫離别戀人後生活對作者便全失情趣，一切良辰美景都屬“虛設”，因爲没有了她在身邊；一切美好的感情，都無從傾訴，因爲没有了她在身邊！全篇由寫景開始，然後叙事、抒情，進而情景交融，再進而繼續抒情，如此層層推進、淋漓盡致地將作者所見、所思、所悲、所愛一瀉無餘地寫出來，毫不隱晦，毫不吞吐：這就是柳永特有的手法！

前述柳詞一般都篇幅長、容量大，同柳詞的内容、手法相聯繫，柳永對詞的形式結構也大大推進了一步。我們很容易看到，他的《鶴衝天》、《定風波》、《望海潮》、《雨霖鈴》等詞的篇幅都大大超過與他同時代及其以前的其他詞人的作品，一般起碼在七八十字以上，這些篇幅長的詞調，一般稱爲“慢詞”或“長調”。清代宋翔鳳《樂府餘論》稱：“詞自南唐以後，但有小令，其慢詞蓋起於宋仁宗朝。中原息兵，汴京繁庶，歌臺舞榭，競睹新聲。(柳)耆卿失意無聊，流連坊曲，遂盡收俚俗語言編入詞中，以便伎人傳習。一時動聽，散布四方。其後東坡、少游、山谷輩相繼有作，慢詞遂盛。”實則“慢詞”與“長調”二者並不完全等同。慢詞主要指音樂節奏舒緩，往往篇幅也就較長，即毛先舒《填詞名解》卷三所謂“詞以慢名者，慢曲也。拖音裊裊，不欲

輒盡”。但有的篇幅不一定都長，而且張先詞中已有了一些慢詞。但在柳永之前，詞的確多以五六十字以下的“小令”爲主，小令一般爲單片或上下兩片，而柳永所作的慢詞（長調），不僅上下兩片的容量大大增加，更有分三片、四片（或稱三疊、四疊）之多者。篇幅的擴大，無疑使詞的表現內容和技巧手法也更豐富了。

這裏我們且看柳永《浪淘沙慢》一詞。《浪淘沙》小令本爲兩片，每片四拍；慢調則每片八拍，長達三疊：

夢覺透窗風一綫，寒燈吹熄。那堪酒醒，又聞空階夜雨頻滴。嗟因循，久作天涯客。負佳人幾許盟言，便忍把從前歡會，陡頓翻成憂戚。　愁極，再三追思，洞房深處，幾度飲散歌闌，香暖鴛鴦被。豈暫時疏散，費伊心力！殢雲尤雨，有萬般千種相憐相惜。　恰到如今，天長漏永，無端自家疏隔。知何時却擁秦雲態？願低幃昵枕，輕輕細說與，江鄉夜夜，數寒更思憶。

柳永此詞寫游子對戀人的相思之情，從“洞房深處”數句看，當爲夫婦分離之情。首片寫天涯飄泊、孤寂不眠的現實情景；次片寫對往日洞房花燭、鴛鴦歡會之夜的追憶，細膩真切而又直露無遺，在今昔對比中表現出强烈情感；末片憧憬未來重逢之夜，“知何時”以下數句，浮想聯翩，情深意摯，令人想到李商隱《夜雨寄北》詩：“君問歸期未有期，巴山夜雨漲秋池。何當共剪西窗燭，却話巴山夜雨時。”然而一含蓄深婉，點到輒止；一鋪陳直露，說盡說透：詩詞之異也由此見出。但這種差異與篇

幅容量直接相關，如使温、韋、晏、歐等作小令，則與李商隱詩恐無大異，必須是由柳永作此長調，方能收到詩詞異曲同工之妙。

柳永雖號稱婉約詞大師，但他的風格實在又是多樣化的。前舉其《望海潮》等作，其宏闊的氣勢便非一般婉約詞家所能，即令他的一些描寫戀情之作，往往也别具一種慷慨悲凉之風。如《八聲甘州》：

對瀟瀟暮雨灑江天，一番洗清秋。漸霜風悽緊，關河冷落，殘照當樓。是處紅衰翠減，苒苒物華休。惟有長江水，無語東流。　不忍登高臨遠，望故鄉渺邈，歸思難收。嘆年來踪跡，何事苦淹留？想佳人，妝樓顒望，誤幾回、天際識歸舟。爭知我，倚欄杆處，正恁凝愁！

蘇軾曾評論云："人皆言柳耆卿詞俗，然如'漸霜風悽緊，關河冷落，殘照當樓'，唐人佳處，不過如此。"（《侯鯖録》引）其實此詞一開頭的"對瀟瀟暮雨灑江天，一番洗清秋"二句，與"漸霜風"三句共同構成一幅高曠遼遠而又蕭瑟蒼莽的晚秋畫面，與杜甫"風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛回。無邊落木蕭蕭下，不盡長江滚滚來"（《登高》）頗有類似之處。而此詞之造語立意也十分考究，如"誤幾回、天際識歸舟"一句，化用謝朓《之宣城郡出新林浦向板橋》詩"天際識歸舟，雲中辨江樹"及温庭筠《望江南》詞"過盡千帆皆不是"，然而謝詩寫已"識歸舟"之愉悦，温詞寫已知"皆不是"之失望，柳詞則反用謝詩意而較温詞意更爲曲折（多次誤"識歸舟"而終于發覺"皆不是"），失望悲

哀之感更加濃重。再如上引《浪淘沙慢》一詞之“又聞空階夜雨頻滴”，《芥隱筆記》評曰：“陰鏗有‘夜雨滴空階’，柳耆卿用其語，人但知爲柳詞耳。”蓋因柳詞雖化用其語，而其景其情與柳詞之細膩深婉更加渾然融爲一體。

綜上所述，柳永的詞在詞史上的確具有開拓性的意義，他把詞從傳統的“小園香徑獨徘徊”、“庭院深深深幾許”引向“東南形勝”、“千里烟波”，引向“怒濤捲霜雪”、“對瀟瀟暮雨灑江天”；他大量運用“恁麼”、“一晌”、“厭厭地”等等口語，使典雅的文人詞與清新活潑的民間語言和民歌風格再度結合起來，而在藝術上又遠遠高于以往俚俗的民間詞和典雅的文人詞；他把詞作爲自己惟一的文學創作體裁，盡情地發揮自己的才情。儘管人們通常仍用“今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月”、“偎紅倚翠”、“淺斟低唱”來形容柳詞風格，但他的詞實際上已經不再是傳統的“婉約”情調，或者説傳統的婉約詞到柳永手中已發展到多姿多彩的豐富絢麗之境，在體制上也從短小的小令大規模地向長調發展。北宋中葉的大政治家、散文家兼詩人王安石的少數詞作中有一首最著名的《桂枝香·金陵懷古》，從中可以明顯看出柳永的《望海潮》、《八聲甘州》等詞的影響：“登臨送目，正故國晚秋，天氣初肅。千里澄江似練，翠峰如簇。征帆去棹殘陽裏，背西風，酒旗斜矗。彩舟雲淡，星河鷺起，畫圖難足。　念往昔繁華競逐，嘆門外樓頭，悲恨相續。千古憑高，對此漫嗟榮辱。六朝舊事隨流水，但寒烟衰草凝緑。至今商女，時時猶唱，後庭遺曲。”從寫景、懷古到總結歷史經驗（王安石畢竟不是柳永那樣純粹的詞人，而是一個大政治改革家），詞境雄渾闊大，“一洗五代舊習”（清劉熙載《藝概》語）——但這畢竟已是在柳永“東

南形勝，江吳都會”、“漸霜風悽緊，關河冷落，殘照當樓”之後了——甚至可以説，此後蘇軾豪放的“大江東去”一派新詞風也從柳詞中吸取了營養，獲得了靈感。自柳永之後，宋詞開始進入了自身發展之高峰迭起的階段。

第四章　大江東去，浪淘盡千古風流人物

——第一位宋代詞壇大師蘇軾

柳永大約去世于十一世紀中葉，幾乎就是在這個時候，一代文學天才——蘇軾開始了他的創作，形成此後宋代詞壇上群巒聳峙中的第一座高峰。

提到蘇軾，一般人應當是不陌生的。蘇軾，字子瞻，號東坡居士，四川眉山人，出生于宋仁宗景祐三年（1036），去世于宋徽宗建中靖國元年（1101）。我們已經提到，在造極于中國古代文化之最的宋代，是一個文化上産生全才的時代。而蘇軾則是這個文化全才群體中尤爲佼佼者。在散文創作方面，他與唐代和宋代的韓、柳、歐、王安石及其父蘇洵、其弟蘇轍等七位大作家一起並稱“唐宋八大家”；在詩歌創作方面，他與黄庭堅並稱“蘇黄”而實際上超過黄，是宋代第一大詩人；我們這裏談的是宋詞，那麽，照歷史上多數論者的意見，蘇軾是兩宋詞壇上成就最高的大師級作者之一（有論者甚至認爲他不僅僅是“高峰”之一，而是整個宋詞史上的“頂峰”）。此外，蘇軾還是一位大書法家和畫家，並且，如同歐陽修、范仲淹等人一樣，作爲一個政治活動家，他也爲北宋一代的政治史留下了深刻的影響。

第一節　有情風萬里捲潮來

——蘇軾的南北經歷及其“豪放”詞風

蘇軾生長在一個文學氛圍濃鬱的家庭裹，他的父親蘇洵、弟弟蘇轍也都是列名“唐宋八大家”的著名散文家，也就是說，在唐、宋兩代數百年間産生的八位散文大師中，蘇家父子就佔了其中三人。當然蘇洵、蘇轍並不能像蘇軾那樣具有全面的文學才能，特别是在詞方面幾乎没有甚麼地位。至今眉山的老百姓仍然傳説：由于蘇軾匯聚了巴山蜀水間天地的靈氣，因此他出生之後，眉山的草木都枯黄了，直到他去世後，這股子靈氣纔重返天地，所以我們今天看到的西南山水仍是那樣美麗的鬱鬱葱葱——這真是一個動人的傳説。

不過傳説歸傳説，蘇軾的天才畢竟出于勤奮。他們兄弟倆自幼在父母的指導下刻苦學習，宋仁宗嘉祐二年（1057），蘇洵率二十一歲的蘇軾和十九歲的蘇轍離開家鄉，遠赴京城開封趕考，年輕的兄弟倆一舉金榜高中，聲名震動京師，由此開始了他們從政作官和文學創作的生涯。多少年後，蘇軾回憶這一年使他們兄弟名揚京城的考試，仍然感到驕傲和自豪。他在懷念弟弟蘇轍（字子由）的一首《沁園春·赴密州早行馬上懷子由》詞中這樣寫道：“當時共客長安，似二陸初來俱少年。有筆頭千字，胸中萬卷，致君堯舜，此事何難！”這裹，“二陸”是三國時代吴國著名的文豪陸機、陸雲兄弟，當他們年輕時初到北方中原時，曾以自己的文才使中原“衣冠人物”們驚嘆不已。蘇軾驕傲地自比兄弟爲“二陸”，他們兄弟客遊于京師，在科舉考試中洋洋灑灑寫下

千字文章，一舉金榜題名。憑着胸中飽覽詩書萬卷的才華，他們深信可以爲國家貢獻力量，輔佐君主宋仁宗成爲堯、舜那樣的聖明天子。天才橫溢的蘇軾在這首詞中表現得是那樣的奔放、自信，如同我們在下文中將要指出的那樣，這首《沁園春》以及這種奔放和自信本身就帶給詞壇一股新的活力，開始朝氣蓬勃地奔向政治、奔向生活、奔向新的天地。

然而蘇軾想在政治上大展抱負、“致君堯舜”的志願，却未免太樂觀了。正因爲他始終堅持自己忠君報國、濟世利民的政治理想，始終堅持以自己“筆頭千字，胸中萬卷”的文學才華服務于自己的政治理想、干預社會政治現實，這便同封建官場中的種種污泥濁水不相容，因此他最終坎坷一生。

蘇軾入仕後先後在陝西鳳翔及京城開封任職。熙寧二年(1069)，新繼位的宋神宗任用著名的政治改革家王安石開始了震動全國的變法革新運動。對這一運動的評價始終是史學界一個衆説紛紜的重大爭議問題，我們在這裏且不去討論。但是王安石變法在實踐中産生了很多流弊，最終並未能達到富國强兵的目的，這却是不可否認的歷史事實。蘇軾在變法一開始之時，就站到了反變法一派的陣營中——不幸這在當時是非常失勢並且備受排斥壓抑的一派。熙寧四年，蘇軾被變法派排擠出京城，外放杭州通判。在此之前，蘇軾已經以詩、文著稱于當時，但在質樸落後的陝西以及京城繁忙緊張的政務奔波和新舊黨爭中，還未見他從事詞的創作（早年他在四川家鄉致力于讀書並學習正統的詩文寫作以應科舉，更無暇學習“艷科小道”之詞)。在現存蘇軾詞集《東坡樂府》所收的三百多首詞中，最早的作品是他在杭州寫下的。可見，杭州這個“西湖歌舞幾時休”的南國花都的風情（蘇

軾就是在杭州開始與詞壇前輩、已逾八十高齡的張先認識並交往的），與蘇軾身上固有的西蜀文人的傳統文化血緣關係相結合（當然也與他暫時脱離了京城這個政治漩渦中心，以“袖手何妨閑處看”、“但優游卒歲，且鬥尊前”的態度進入西湖歌酒有關），終于推動他走上了詞的創作道路。

就現今所存的蘇詞來看，他在杭州的早期詞作並不能讓人感到他將要揭開宋詞的新篇章，他的早期詞仍然衹是沿襲晏、歐、張先之路，主要是宴飲、遊樂、送别、贈妓一類老而又老的題材和充滿清詞麗句的婉約之風。如“翠娥羞黛曾人看，掩霜紈，淚偷彈”（《江城子·孤山竹閣送述古》）、“雨後春容清更麗，衹有離人，幽恨終難洗”（《蝶戀花·京口得鄉書》）、“裙帶石榴紅，却水殷勤解贈儂”（《南鄉子》）、“佳人相問苦相猜，這回來不來?”（《阮郎歸》）……如此等等。

但是，宋詞之所以能與唐詩並稱而輝映于古代文學史，仍是因蘇軾對之作出了極其重要的貢獻。他不是像柳永那樣因政治上一再碰壁而轉向歌酒留連、恣意“狂蕩”，而是始終滿懷着爲國家建功立業，爲民衆請命呼籲的熱烈激情，即使在受迫害折磨的困境中，也從不灰心喪氣，蘇軾的天才横溢及其秉性中奔放樂觀與自由、自信的特點，貫穿在詞的創作中，就必然爲傳統的婉約詞風開闢出一派新的天地。

不過這一點很可能還必須有待于他所生活的那個風俗文化環境的改變——離開杭州，到北方去!

熙寧七年，蘇軾遷任北方的密州（治所在今山東諸城）知州，離開了杭州這個歌舞醇酒與美女的江南都會。在赴密州就任的途中，蘇軾寫下了前面提到的《沁園春·赴密州早行馬上懷子

由》一詞：

> 孤館燈青，野店鷄號，旅枕夢殘。漸月華收練，晨霜耿耿，雲山摛錦，朝露團團。世路無窮，勞生有限，似此區區長鮮歡。微吟罷，憑征鞍無語，往事千端。　當時共客長安，似二陸初來俱少年。有筆頭千字，胸中萬卷，致君堯舜，此事何難！用舍由時，行藏在我，袖手何妨閑處看。身長健，但優游卒歲，且鬥尊前。

蘇軾從杭州赴密州，是告别了一個富足安樂的温柔之鄉而來到相對貧窮粗獷的質樸之野，用他自己的話來説，是“吾自錢塘移守膠西（密州），釋舟楫之安，而服車馬之勞；去雕墻之美，而處採椽之居；别湖山之觀，而適桑麻之野”（見蘇軾在密州作《超然臺記》），此詞稱“馬上懷子由”，可見他已經在赴密州途中從運河下了船，改騎馬行進在北方原野上了。在這首《沁園春》詞中，我們似乎已經感受黄河及黄土地那質樸純厚的氣息。這首詞没有艷麗的辭句，而是反映出蘇軾對當時政局和社會形勢的關切和滿腹牢騷，他期望能大展自己的才華以尊主澤民，然而激烈的黨争却把自己推向“但優游卒歲，且鬥尊前”的“閑處”，時光白白流逝而“勞生有限”，他由此深感時不我與的“區區長鮮歡”之憾。詞中既有積極的自信和不甘沉淪的的壯志，因而顯得氣勢奔放；又交織着壯志難酬、歲月虚度的抑鬱之情。在此之前，尚無人用詞，特别是長調詞這種形式表達如此豐富深刻的政治内容和思想感情，因此這首詞很明顯地預示出蘇軾詞風即將迎來重大的變化。不過同時我們也要指出，此詞作爲蘇軾詞風改變

的雛型，它在藝術上是不够成熟的，它顯得議論過多而缺乏感人的形象，而且多由四字句構成的這些議論的語言也不够精煉，顯得有點生湊，給人以過于流動甚至油滑之感；開首的一段寫景也顯得與全篇游離，難以形成一個有機的生動的畫面而與下文的議論融爲一體。這首詞因此可能也就同樣地預示出未來詞壇上所謂“豪放”詞的多數作品（當然不包括那少數的精品傑作）往往都具有的缺點：缺乏情景交融、以情動人的感人的藝術力量——而這一點又往往是文藝作品的靈魂所在。

蘇軾在密州三年，是他的詞風在思想内容和藝術上成功地發生了重大轉變的時期。抵密之第二年，即熙寧八年（1075）的十月間，他召集密州駐軍打獵，作爲一次軍事演習，並爲此寫下一首激情奔放的《江城子·密州出獵》詞——這在整個詞史上堪稱第一首真正意義上的“豪放詞”：

> 老夫聊發少年狂，左牽黄，右擎蒼。錦帽貂裘，千騎捲平崗。為報傾城隨太守，親射虎，看孫郎。　酒酣胸膽尚開張，鬢微霜，又何妨！持節雲中，何日遣馮唐？會挽雕弓如滿月，西北望，射天狼。

由于受朝廷掌權的變法派大臣的排擠，他此時的境遇是不如意的，但是報效國家的壯志並并不因此而衰減。當時北宋的西北邊境受到西夏的侵略威脅，蘇軾心中升騰着投筆從軍殺敵的願望。此詞上片寫出獵的盛况，聲勢闊大，氣氛熱烈；下片抒發作者渴望保衛邊疆、爲國前驅的豪情壯志，尤爲振奮人心。蘇軾在給友人鮮于子駿的一封信中説：“近却頗作小詞，雖無柳七郎風

味，亦自是一家，呵呵！數日前，獵于郊外，所獲頗多，作得一闋，令東州壯士抵掌頓足而歌之，吹笛擊鼓以爲節，頗壯觀也。”（《與鮮于子駿書》）由此可見，蘇軾已經是自覺地追求在傳統的“柳七郎風味”的婉約詞外獨樹一幟、“自是一家”地建立起一種嶄新的令“壯士”歌唱的“壯觀”之詞。此詞運用了一連串雄偉闊闊的意象，洋溢着高昂的愛國主義激情，構成一幅動感强烈、色彩濃悍的粗獷熱烈的畫面。我們看見的是以往詞中從不曾見到過的一派騎馬圍獵、縱鷹走犬、彎弓射虎的粗獷火熱的場面，以及奔赴疆場、爲國立功的奮發精神，這正是前舉范仲淹的“窮塞主之詞”所缺乏的一種畫面和精神，也是范詞之所以不能稱之爲“豪放詞”的原因。在手法上特别應該指出，“密州出獵”詞中運用了一系列政治歷史典故，如“孫郎射虎”、“馮唐持節”、“射天狼”等等都是以往的詞中極少見到的，這就大大增加了詞的社會政治生活方面的内涵容量（《史記·馮唐列傳》載文帝時魏尚爲雲中太守，屢敗匈奴，因故被削職。後來文帝乃遣馮唐“持節”雲中赦魏尚，以拒匈奴。蘇軾此時亦爲太守，因反對變法而不受朝廷重用，故以魏尚自比，希望皇帝委以邊防重任，爲國效命。像這樣曲折複雜的情節和心理，不運用典故而沿襲以往詞中慣用的白描鋪叙手法，幾乎是不可能表達出來的)。

當然，“密州出獵”一詞在藝術上也並非盡善盡美，總的説來，此詞之“豪放”更多地是表現在語言之粗獷勇悍上而不是在思想感情上，畢竟顯得粗獷有餘而韻味不足，則其思想感情的表達就未免過于直露無遺而缺乏深沉迴蕩、能引起讀者更多發掘和感動、聯想的餘地。雖然如此，這首詞的重大開創性意義是不可否認的。這的確是一首衹能産生于北方山東“壯士”之間，衹能

令“東州壯士抵掌頓足而歌”的豪放詞，它是不可能產于杭州那樣一個衹有“菱歌”與“蓮娃”的温柔之都的。自《江城子·密州出獵》之後，豪放詞終于“自成一家”，與傳統的婉約詞並立于詞壇，使宋詞的園地更加百花齊放、萬紫千紅。

所謂“豪放詞”，主要是指其内容的充實積極，情緒的樂觀昂揚，因此不僅征戰射獵的題材，其他廣泛的社會生活内容，都可以在豪放詞中得到振奮人心的體現，不再像婉約詞那樣主要衹限于男女間歡愛悲怨之情。寫下“密州出獵”後的第二年(1076)，蘇軾在密州又寫下更負盛名的《水調歌頭·中秋》一詞，抒發他思念弟弟蘇轍的深切手足之情，這是表明豪放詞在思想上和藝術上都已充分成熟的一篇飲譽古今的傑作：

> 明月幾時有？把酒問青天。不知天上宮闕，今夕是何年？我欲乘風歸去，惟恐瓊樓玉宇，高處不勝寒。起舞弄清影，何似在人間！　轉朱閣，低綺户，照無眠。不應有恨，何事長向別時圓？人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全。但願人長久，千里共嬋娟。

在政治失意、親人久別的情況下，作者的心情是抑鬱的。然而詞中通過自我寬慰，表現出熱愛人生、積極入世的樂觀豪放精神，想象豐富瑰麗，筆調飄逸超邁，充滿動人心魄的奇情異彩。

在詞的上片，蘇軾出于兄弟不得團圓的惆悵之情而發出“明月幾時有”的疑問，以明月之圓滿對照出親人的不得團圓。然而無人能回答這樣的問題，他衹能舉起酒杯仰問蒼天，由此進一步聯想到“天上宮闕，今夕是何年”；再幻想乘着月夜的清風，飛

身奔向天界，脱離這不如意不自由的人間。但面對他的疑問和願望，明月和青天却衹有一片沉默的冷寂，以至主人公忽然轉念，想到在那玉樹瓊花的月宫殿宇裏，他會感到不勝其寒冷和寂寞。那麽，還是乘着酒興，與自己在月光下清澈的身影一起翩翩起舞，天上那缺少人情味的仙境哪裏比得上這到底是洋溢着對親人和故鄉的温馨思念的人世間——這一系列無中生有的奇景異想，宛如一曲月光般清澈皎潔、月光般奇幻迷茫、月光般瀟灑飄逸的浪漫夢幻曲，將讀者引進一個如詩如畫的動人境界。(有論者認爲，“何似在人間”意謂“我此時哪裏像是在凡俗的人間？分明已登仙境”之意，即並非留戀塵世。然而此種解釋顯與上文“惟恐瓊樓玉宇，高處不勝寒”相矛盾，可見仙境必“寒”，故爲詞人所“恐”也。)

下片着重寫“人情”。蘇軾是古往今來最擅長于寫月光的藝術家之一，在他的筆下，月光總是那樣地善解人意而富于人情味，它從東到西，轉過朱漆的樓閣，低低地透過窗户前的綺紗，來陪伴着因思念親人、因寂寞孤獨而失眠的他。而出乎讀者的意料，他的筆觸此時却偏偏轉向了月光此刻的“不近人情”：你該不是對人類有所責怨吧？爲什麽總是在人們離别時你偏偏團圓，從而加深人們的思親愁情呢？由此筆下又一轉，引出了全章清越超曠、樂觀昂揚的主旋律：人的一生總是在悲歡離合的坎坷起伏中度過，有“悲”纔凸現出“歡”，有“離”方知“合”之可貴可愛，這纔見出人生之豐富與多情；亦如月亮也總是在陰、晴之中或隱或現、或圓或缺一樣——由此詞人的筆觸終于又轉回到了月光與人情完全統一的可親、可戀、可愛。自古至今，不可能也不必要有完全如意的事情，所以人乃能感受那一旦“如意”時的

幸福與滿足。那麼還是讓我們不再沉浸于苦苦思親之悲情，而以樂觀開朗的心懷，通過這一輪明月，將美好的祝福寄給遠方的親人：但願我們都健康長久，雖然遠隔千里，仍能共浴着這一輪明月的清輝而互遞思念之情，憧憬並等待着那一旦團圓的美好時光吧！

這首詞的情感波瀾起伏，充滿樂觀浪漫的精神和辭彩；由渴望飛升月宫而終于還是留戀人世間生活的温暖，由埋怨月亮而歸結于請美好的月光傳遞對親人美好的祝願；這裏没有傳統月下懷遠思人題材的詩詞裏慣見的哀怨和悲切，如東晋謝莊《月賦》“美人邁兮音塵闕，隔千里兮共明月”、唐代張九齡《望月懷遠》“海上生明月，天涯共此時。情人怨遥夜，竟夕起相思”、孟郊《嬋娟篇》“月嬋娟，真可憐”而嘆離人之終不得團圓，如李煜“無言獨上西樓，月如鈎”、“故國不堪回首月明中”而嘆一己之孤苦沉淪，蘇軾此詞中衹見到從深摯的思念中迸發出的奇異的幻想和豪放的情懷！

這首詞，無疑是蘇軾固有的那種西蜀與江浙文化氛圍培育出的藝術敏感和文彩才華與中原北國剛健豪邁的風骨氣質終于互相完滿地融合，並升華上新的高度的結果。

中華民族是一個對月亮深懷親戀之情的民族，自古以來，中秋詠月是詩詞的一大題材，而對蘇軾《水調歌頭·中秋》一詞，胡仔《苕溪漁隱叢話·後集》卷三九評曰：“中秋詞，自東坡《水調歌頭》一出，餘詞盡廢。”

蘇軾在密州三年任滿之後，又先後轉往徐州等地作地方官，他始終同朝廷權貴大臣們合不來。神宗元豐二年（1079），他因爲寫詩指責朝廷推行的新法禍害百姓，竟被朝廷逮捕入獄，在這

場古代著名的文字獄——“烏臺詩案”中幾乎丢了腦袋。後來總算得到寬大處理，被流放到湖北長江邊上的黄州。他以“罪人”的身份在黄州住了五年，自號東坡居士，在這裏留下了大量優美的詩詞散文創作，其“豪放”詞風再度攀升高峰。

黄州位于長江中游的江漢兩湖之地，這裏雖處南方，但與長江上游的西蜀及下游的江浙頗不同，此地文化之繁榮發達不如西蜀、江浙，而風俗民情亦有其强勁樸陋之一面，不似西蜀、江浙之柔靡斯文。在歷史上南方軍在長江岸邊惟一一次大破北方軍的三國之時的“赤壁之戰”，就發生在長江中游的湖北境内，這不是偶然的。黄州緊靠長江南岸有一片陡坡突入江中，名“赤鼻磯”，人們誤傳爲當年周瑜指揮吴軍大破曹操的“赤壁之戰”舊址（其舊址實在今湖北嘉魚縣）。生活在江漢兩湖的風物氛圍之間，漫步于久負盛名的“赤壁”風濤之旁，蘇軾傾懷歷史上的英雄業績，惋嘆個人的坎坷不遇，進一步把自己飽醮才華與豪情的詞筆伸入千年來詩歌的又一大傳統題材領域——“懷古”，由此寫下了又一首成爲千古絶唱的《念奴嬌·赤壁懷古》：

> 大江東去，浪淘盡千古風流人物；故壘西邊，人道是三國周郎赤壁。亂石穿空，驚濤拍岸，捲起千堆雪。江山如畫，一時多少豪傑！　遥想公瑾當年，小喬初嫁了，雄姿英發，羽扇綸巾，談笑間，强虜灰飛烟滅。故國神游，多情應笑我，早生華髮。人生如夢，一樽還酹江月。

詞的上片首先從浩蕩壯觀的長江下筆，渲染出極爲廣闊雄渾的空間背景；進一步由滚滚江濤聯想到千古以來風雲一時的英雄

人物，他們的人與功業都被“浪淘盡”一樣，隨波濤東流逝去而不再重演，這又渲染出極爲攸遠悲壯的時間背景。以下具體寫到赤壁，對赤壁亂石、驚濤、雪浪如潑墨般地大筆揮灑描繪，“穿空”、“拍岸”、“捲起”等具有極大凌厲的動感力量的詞句，頓時把讀者帶入一種天崩地裂、驚心動魄的境界，爲下片中英雄人物的登場鋪墊了場景，因此蘇軾的這種寫景不同于柳永“雲樹繞堤沙，怒濤捲霜雪”而落筆在保守、防禦型的“天塹無涯”，並終于引出杭州“市列珠璣，户盈羅綺，競豪奢”乃至“菱歌”、“蓮娃”，蘇軾的寫景更富于生氣勃勃的進擊性質。在這如畫般雄奇瑰麗的江山中，“一時多少豪傑”——自然地將筆觸從那已被大浪淘盡的“千古風流人物”收攏到那惟一令南方驕傲至今而永不會磨滅的“一時”：三國周郎！

詞的下片集中于“懷古”。中國北南文化之剛柔差異，主要形成于東晋及南北朝之世，在三國之時及其以前，南方並不弱于北方，如戰國時楚國之問鼎中原，三國時吴猶能大破曹軍。但蘇軾此時却不一味寫周瑜之雄武强悍，遥想當年的周公瑾，而單挑出一個“小喬初嫁了”的嫵媚意象，乍一看未免令人奇怪，然而這正是爲了突出周郎風流倜儻、瀟灑絶塵的儒將形像，從而與下文的“羽扇綸巾談笑間”相輔相成，令讀者如見其人，在全篇中更有一種剛柔相濟之美。周瑜剛剛娶了吴國著名的美女小喬，就受命爲吴軍統帥，指揮破曹；使百萬强敵“灰飛烟滅”，何等雄偉壯烈！蘇軾在這赤壁遺址神往于古代英雄的風采與武功，不由得感嘆自己年近半百、生不逢時、命途多艱，突然間驚醒而回到現實，又自笑如此“多情”于古人，以致“早生華髮”；由此深感古今如夢、人生如夢，舉酒臨江，面對終古長存、閱盡人世滄

桑的大江與明月，抒發自己激越而深沉的感情。

在這首懷古詞中，壯麗江山與英雄人物互相輝映，氣勢磅礴。蘇軾當時雖以“罪人”身份被流放在黄州，但胸中仍涌動着建功立業的壯志豪情；這種壯志豪情雖然與冷酷的現實尖鋭矛盾，使他不免自笑“多情”，感嘆“人生如夢”，但終以積極昂揚的精神傾吐而出，使“大江東去”一詞具有感人肺腑的力量，因此，《念奴嬌·赤壁懷古》此後往往成爲整個豪放詞風的代表作。俞文豹《吹劍續録》載：“東坡在玉堂，有幕士善謳，因問：‘我詞比柳詞何如?’對曰：‘柳郎中詞，衹好十七八女孩兒執紅牙拍板，唱楊柳岸曉風殘月；學士詞須關西大漢執鐵板，唱大江東去。’”——這亦正如《江城子·密州出獵》須“東州壯士抵掌頓足而歌之”一樣!

正因爲蘇軾總能以開朗樂觀的精神面對困難，所以他歷經坎坷，却從不灰心消沉，他以詩人的敏鋭眼光觀照生活，善于從平凡的事物現象中汲取鼓舞自己的力量。他在黄州時，有一次在一所寺廟門前看見一股清澈的小溪偏不同于一般江河之“東去”，而竟是向西奔流，不由得激發聯想，寫下一首短小歡快的《浣溪沙》詞：

山下蘭芽短浸溪，松間沙路净無泥，瀟瀟暮雨子規啼。
誰道人生無再少？門前流水尚能西！休將白髮唱黄鷄。

俗話説“百川東到海”，但看來這也並非一成不變的規律。那麽衹要人能保持昂揚的斗志，敢于同不幸的命運抗争，努力開闢自己的前途，都能再現美好的青春，擁有光輝的未來！“休將

白髮唱黄鷄”是用的唐代詩人白居易的典故：白居易凌晨見雄鷄（黄鷄）報曉，意識到舊的一天過去，新的一天來臨，于是悲嘆着自己的白髮，悲嘆人生少年時光消逝得太快。而蘇軾則一掃自號“樂天”的白居易的消沉，滿懷信心地唱出“誰道人生無再少？門前流水尚能西！”這樣警策的名句，鼓舞着此後千百年一切在困境中不甘淪落、堅持奮鬥抗争的人們。

又某次蘇軾與友人持竹杖登草鞋漫游林中，天色突變，急雨穿林打葉而來，友人驚慌躲雨，蘇軾却安然繼續前行。陣雨很快過去，夕陽又放光輝，蘇軾遂作《定風波》詞一首：

> 莫聽穿林打葉聲，何妨吟嘯且徐行。竹杖芒鞋輕勝馬，誰怕？一川烟雨任平生。　料峭春風吹酒醒，微冷，山頭斜照却相迎。回首向來蕭瑟處，歸去，也無風雨也無晴。

他坦然勸告朋友們：不要被這春天常有的陣雨嚇住了，且祇管談笑吟詠慢步前行，人的一生本來不就是出没于風雨之中。瞬間雨過，回頭看看剛纔急雨蕭瑟的來路，再看看此時晚霞明媚的前程，既不必憂，也不必喜，且安然走向自己人生旅途之歸程：既無所謂風雨，也無所謂晴朗，不要介意于外在環境的變化無常，祇須一意前行。像蘇軾這樣豁達開朗的心胸表現在詞中，的確予人以清曠超邁、不爲俗累之感。鄭文焯《手批東坡樂府》評曰：“此足徵是翁坦蕩之懷，任天而動。”並以爲由此而“琢句亦瘦逸，能道眼前景，以曲筆直寫胸臆，倚聲能事盡之矣”。

上面的《浣溪沙》和《定風波》兩首詞，表明蘇軾很善于從日常生活的平凡事物和現象中發掘出某種深刻的哲理性思考，洞

察到某種具有普徧意義的人生規律，這同他那種一貫的樂觀開朗的精神相結合，又形成了蘇軾豪放詞風的又一特色，即並不是一定要寫金戈鐵馬、雷霆萬鈞的重大題材，哪怕是生活中一時一景的攝取，那鏡頭中都折射出足以鼓舞人心的光彩。

蘇軾流放黄州達五年之久，要説他的内心没有苦悶，當然也是不可能的。這期間曾幾度在社會上流傳出這位大文豪病故或出走的消息，引起他的朋友們和一般善良人們的悲傷和不安。其中的一次誤傳，就是由他的一首詞《臨江仙·夜歸臨皋》引起的：

> 夜飲東坡醒復醉，歸來彷彿三更。家童鼻息已雷鳴，敲門都不應，倚杖聽江聲。　長恨此身非我有，何時忘却營營？夜闌風静縠紋平，小舟從此逝，江海寄餘生。

那日夜奔流不息、滔滔東去的長江波濤之聲，在蘇軾孤寂的、終不能真正逃避苦悶的心境中泛起了對自己流放生涯和坎坷命運的無限感慨，觸景生情，傾吐出渴望擺脱塵世煩惱、奔向自由天地的心聲。這首詞的語言質樸自然，明白如話，没有任何華麗的辭藻和艱深的典故，幾乎是漫不經心地隨手寫來，但是却生動地展現出一個静夜獨聽江濤、欲泛舟遨遊江海的抒情主人公形象。他“長恨此身非我有”，早就感嘆着自己不能把握自己的命運，自己的靈魂不能從被動地受着外界環境驅使的軀殼中解放出來，在遭流放、不自由的政治迫害中，身不由己，一切抱負都無從實現。因此，作者發出“何時忘却營營（爲生存、爲前途、爲趨利避害而忙碌鑽營）”的嘆息，作者希望完全拋棄人世間、官場上一切功名利禄的追求，從而也擺脱政治權力對自己的壓迫束

縛，求得身與心的自由和統一。他企求能有一葉小舟，載自己離開這争名奪利、紛紛擾擾的人世，到美麗、静謐而又自由不拘的大自然中去尋找人生的歸宿，在泛舟江海中逍遥度過餘下的生命歷程！

葉夢得《避暑録話》卷上載，蘇軾在黄州“與數客飲江上，夜歸。江面際天，風露浩然，有當其意，乃作歌辭，所謂‘夜闌風静縠紋平，小舟從此逝，江海寄餘生’者，與客大歌數過而散。翌日喧傳子瞻夜作此辭，挂冠服江邊，拏舟長嘯去矣。郡守徐君猷聞之，驚且懼，以爲州失罪人，急命駕往謁，則子瞻鼻鼾如雷，猶未興也。然此語卒傳至京師，雖裕陵（神宗）亦聞而疑之。”

這個故事很有意思，它説明無論蘇軾多麽渴望自由超脱的“世外桃源”，但他其實非常明白這樣的世外桃源是不存在的，他的身體永不可能屬心所“有”，永不可能擺脱這喧嘩煩惱而又不忍捨棄的人世，那麽還是放寬心胸、倒頭大睡吧，于是這便又回復到了先前那個樂觀開朗、“任天而動”的蘇東坡。這首《臨江仙》詞，在沉鬱中同樣也展現出他那種並不消沉悲觀的瀟灑情懷。就在這不久以後，蘇軾索性就把家從離江較遠的臨皋搬到直臨江邊的“東坡”，在那裏蓋起房子，朝夕與江上之清風、山間之明月一起舉杯共醉了。

元豐八年（1085），宋神宗死去，反對變法的高太后監護年幼的哲宗即位，反變法派終于得勢，蘇軾被召還朝廷。但不久他依然和掌權的反變法派大臣們搞不好，在此後八年間，他時而在朝廷任職，時而在各個地方上當官——他先後又在杭州、揚州等地當過知州。哲宗元祐六年（1091），蘇軾調離杭州，回京師任

職，在與親密友人、杭州詩僧參寥子分別時，他寫下了《八聲甘州·贈參寥子》一詞：

> 有情風萬里捲潮來，無情送潮歸。問錢塘江，西興浦口，幾度斜暉？不用思量今古，俯仰昔人非。誰似東坡老，白首忘機！　記取西湖西畔，正春山好處，空翠烟霏。算詩人相得，如我與君稀。約他年東還海道，願謝公雅志莫相違。西州路，不應回首，為我沾衣。

這是一首贈別友人的傳統題材的詞，蘇軾當然也不免因爲對友人深厚的感情，而流露出一定程度的沉鬱悲慨，但這種沉鬱悲慨却並不使人感到那種“動離憂，淚難收……碧野朱橋當日事，人不見，水空流”（秦觀《江城子》）的傳統哀傷，而是寓超曠于沉鬱，借清麗的自然山川景物烘托與密友的一片深情，于心潮奔騰起伏中格外顯得情感深摯而詞意挺拔——它顯示出蘇軾此時雖居杭州而其不受嫵媚環境支配的詞風已經成熟。

釋門子弟參寥子是蘇軾的一位知心詩友。當蘇軾流放黄州時，他不懼當時的政治高壓，千里迢迢地趕到黄州與蘇軾起居相從、詩詞唱和；後來參寥子移住杭州，兩人仍然書信不斷；蘇軾于元祐四年出任杭州知州，又與參寥子共度杭州西湖之畔的良辰美景，留下了許多談詩論文、暢叙友情的詩篇；此時蘇軾調離杭州，參寥子一直送他到杭州西郊外錢塘江畔的西興渡口，依依不捨地告別。蘇軾此時的感情是複雜的：他很不願意回返那政敵互相傾軋排擠、爭鬥險惡的朝廷，不願意離開美麗的杭州和親密的友人；但官命在身，仍是“此身非我有”而不得如意；他真想扔

掉這頂烏紗帽，無官一身輕地與參寥子相約共同遨遊“江海寄餘生”。這首詞的開篇從著名的錢塘江潮寫起，起筆便氣象非凡。鄭文焯《手批東坡樂府》:“突兀雪山，捲地而來，真似錢塘江上看潮時，添得此老胸中數萬甲兵，是何氣象雄且傑!”錢塘江潮起潮落，來似有情，去似無情，憎愛分明，到底不以人們的意志感情爲轉移，就如同人世間“人有悲歡離合，月有陰晴圓缺”也不因人的主觀願望而改變。那天邊的一輪夕陽，映照在這錢塘江上、西興浦口，在它的映照下友人們留連不捨的分别，從古到今又知有多少這樣的情景?眼前的密友一經分手，轉瞬俯仰之間，昔日的音容笑貌就將面目全非!寫到這裏，蘇軾的感情是沉重的，他感嘆人生歡聚的短暫、自然風物之無窮。但他很快又從這沉重中自我解脱出來，並寬慰友人：願能像我東坡老人這樣達觀超脱，雖然頭髮全白，歷盡坎坷，而胸中終能全然拋棄、忘却一切患得患失之營營“機心”!

詞的下片蘇軾追憶了自己與參寥子在杭州兩年歡聚的情誼，並相約將來辭官歸隱後重逢于浙東山海之間。“約他年東還海道”以下五句，是用東晉宰相謝安的典故。《晋書·謝安傳》載謝安初隱居東山，留連山水，後出任朝廷大臣，身繫天下安危，“然東山之志始末不渝，每形于言色”。去世前出鎮廣陵，病危還京，過京師西州門，“自以本志不遂，深自慨失”。安死後，其外甥羊曇一次醉過西州門，憶及舅父謝安臨終之憾，“悲感不已，……慟哭而去”。此處以謝、羊事爲喻，表達日後退隱之志，不致如當年謝安之不遂初衷。但這個典故本身，既有謝安身當大任而又飄逸瀟灑的形象，又有“本志不遂”、“悲感不已”的抑鬱，構成了一種交疊的情感層次和特殊的情感深度。鄭文焯《白雨齋詞

話》卷八及《手批東坡樂府》分別評此詞云："寄伊鬱于豪宕，坡老所以爲高。""妙在無一字豪宕，無一語險怪，又出以閑逸感喟之情，所謂骨重神寒，不食人間烟火氣者。詞境至此，觀止矣！""雲錦成章，天衣無縫，是作從至情流出，不假熨貼之工。"可謂推重備至。

蘇軾請參寥子此刻不必因他的離去而淚下沾衣，將來也必不會因他的不歸而淚下沾衣，他們必定要重新相會在錢塘江上、西湖西畔！但是此度分別後，蘇軾其實還是跟謝安一樣，最終"雅志相違"了。此後僅兩年，哲宗元祐八年（1093）高太后死去，宋哲宗親政，又否定了高太后的路綫，變法派大臣忽然又得勢上臺了，于是包括蘇軾在内的反變法派再一次遭受貶官遣逐的命運。蘇軾來不及歸隱，便被流放到艱苦遥遠的惠州、海南，經七年流放後，方得遇赦北歸。蘇軾在途中向朝廷上交辭呈，决定歸隱定居于江浙間的常州，但風燭殘年的他，剛到常州就去世了，他的一切友人們，無不爲之淚下沾衣。這樣的結果，的確如同蘇軾本來明白的那樣：人生的悲歡離合，榮辱興衰，正像錢塘江上的潮起潮落，是不因人的感情願望而改變的。但是，正因爲蘇軾很清楚這一點，却又絶不灰心喪氣地向命運之神低頭，而是豪放爽朗地吟誦歌唱着迎着風雨走去，所以他的作品總能給予人信心和力量。

蘇軾開創的這種"豪放"詞風，以剛健清新的筆調，全面開擴了詞的境界。如果説，詞在晏、歐、張先之時及其以前，主要還是以小令的形式局限于花月歌酒之間的男女戀情，而柳永的慢詞長調則進一步將詞引向都市風光、旅遊飄泊的吟唱，那麼到蘇軾，詞的疆域已擴展到跟傳統詩歌同樣的廣闊，"宋詞"已經可

以跟“唐詩”相提並論，如同清朝批評家劉熙載所論，詞至蘇軾，已達到“無意不可入，無事不可言”的境界（《藝概》卷四）。

在寫作手法上，蘇軾詞也顯示出更多姿多彩的豐富。如果說，詞在柳永以前，寫作手法還大體類似抒情短詩，而柳永則進一步大量地叙述、描寫，運用口語白話毫無遮掩地刻劃細節，那麼蘇軾不僅繼承了柳永的這些手法，而且發展得更加藝術化。他不像柳永那樣淺俗直露，而是或剛健奔放，或含蓄深沉，更具藝術處理的匠心，特别是多用比喻、典故方面，更是蘇軾詞的創新。

使用比喻、典故，是作詩的傳統手法，在蘇軾以前，詞很少使用這些手法。我們讀前面所舉的各首蘇詞，幾乎篇篇都有典故，如“孫郎射虎”、“馮唐持節”、“周郎赤壁”、“白髮黄鷄”、“此身非我有”、“謝公雅志”等等。用典故本身也是一種比喻手法，它可以含蓄、精煉地表達出豐富的意義，使詞在字句固定的有限篇幅内，容納更深廣的内容，這對于詞的發展是不可缺少的。再如《浣溪沙》詞中用溪水西流比喻青春再返，《定風波》詞中用晴雨不定比喻人生多變，等等，都具有相當的哲理意味，這些都是早期詞作者單純直抒胸臆、局限于眼前景物的寫作手法所不能相比的。此外，蘇軾在詞中往往還運用議論的手法，如《水調歌頭》詞中“人有悲歡離合，月有陰晴圓缺，此事古難全”，就是一段充滿理性思考的議論，這在以往的詞中也是極少見的。

綜合論之，蘇軾詞公認的最重要、最鮮明的特色就是在内容上、手法上“以詩爲詞”，從而突破了詞所獨有的“婉約”、陰柔

的“女性文學”的特色和傳統。對此，自南宋以來的前代批評家莫不推崇備至。南宋胡寅《酒邊詞序》謂：“眉山蘇氏，一洗綺羅香澤之態，擺脱綢繆婉轉之度，使人登高望遠，舉首高歌，而逸懷浩氣超乎塵垢之外。于是《花間》爲皂隸，耆卿爲輿臺矣。”王灼《碧鷄漫志》謂：“東坡先生非醉心于音律者，偶而作歌，指出向上一路，新天下耳目，弄筆者始知自振。”劉辰翁《辛稼軒詞序》謂：“詞至東坡，傾蕩磊落，如詩，如文，如天地奇觀，豈與群兒雌聲學語較工拙！”清劉熙載《藝概》卷四謂：“東坡詞似老杜詩，以其無意不可入、無事不可言也。若其豪放之致，則時與太白爲近。”清李調元《雨村詞話》序謂：“北宋自東坡‘大江東去’，秦七（觀）、黄九（庭堅）踵起，周美成、晏叔原、柳屯田、賀方回繼之，轉相矜尚，曲調愈多，派衍愈别。”如此等等。

但是，與蘇軾同時代的北宋人却往往對蘇軾的“豪放”詞風持保留甚至批評的態度。如“蘇門六君子”之一的陳師道以爲“子瞻以詩爲詞，如教坊雷大使之舞，雖極天下之工，要非本色”（《後山講話》）；“今代詞手，惟秦七、黄九耳，唐諸人皆不逮也。”（《苕溪漁隱叢話》後集卷三三）推崇“蘇門四學士”秦觀、黄庭堅而竟摒除了蘇軾；同爲“蘇門四學士”的晁補之、張耒則對蘇軾當面評價云：“先生小詞似詩。”也没有表示特别的敬佩。女詞人李清照在北宋之末所作《論詞》甚至批評蘇詞“皆句讀不葺之詩耳，又往往不協音律”等等。直到清代的周濟、陳廷焯也單方面推婉約詞大師周邦彦爲北宋詞之“集大成者”、“大宗”、“巨擘”而避開蘇軾（見周濟《宋四家詞選目録序論》、陳廷焯《白雨齋詞話》卷一），故《四庫全書總目提要·東坡詞提要》也

折中地認爲："詞自晚唐、五代以來，以清切婉麗爲宗。至柳永而一變，如詩家之有白居易；至軾而又一變，如詩家之有韓愈，遂開南宋辛棄疾等一派。尋源遡流，不能不謂之別格，然謂之不工則不可，故今日尚與《花間》一派並行，而不能偏廢。"

由此可見，對于所謂"豪放"詞風的評價始終是一個存在争議的問題。北宋時代的作者不推重它，是因爲多少不自覺地意識到詞作爲"南方文學"、"女性文學"而有別于傳統詩歌的在自身形式上的審美特徵（即陳師道所謂的"本色"）；正如任何一種文藝體裁都必須具有自身在形式上有別于其他體裁的審美特徵一樣。詞如果與詩混淆，那就喪失了詞自身存在的依據和必要性。因此在這些批評者眼裏，"豪放"詞僅僅是一種非"本色"的"別格"、"別調"。在蘇軾的時代，"豪放"詞不僅不是一個"派"，就是以蘇詞而論，現今流傳的《東坡樂府》三百數十首詞中，屬于傳統"婉約"風格的作品至少仍占三分之二以上，此外再除去很多被批評家稱爲所謂"清空"、"曠逸"、"瀟灑"而非典型的"豪放"者，剩下真正稱得上"豪放"詞的，恐怕不過一、二十首。時至南宋，由于國破家亡的慘禍驅使許多詞人們要在作品中表現這一悲劇，蘇軾的這少數"別格"之作的詞風則爲這種表現提供了最好的載體，因此蘇軾詞的"豪放"乃得到較爲普徧的推崇，由此產生了集豪放詞風之大成的辛棄疾，以及以辛棄疾爲首的一個"豪放"詞之流派。但是，且不論辛詞中的真正豪放作品仍佔少數，待到南宋政權一旦稍趨穩定，"南方文化"的陰柔軟媚之風很快又籠罩詞壇，繼北宋周邦彥之後而以姜夔、吴文英、史達祖、周密乃至張炎等爲代表的風調各異的婉約詞家，始終是詞壇的正宗，所謂"豪放"派其實從來没有也不可能與"婉

約”一派相抗衡而“並行”。這，恐怕實在不能不是詞之“南方文學”、“女性文學”的“本色”所決定的事實——的確，蘇軾的“豪放”首先取決于他個人特有的天才、氣質及其行踪徧及南北的特殊的廣泛經歷，亦如辛棄疾的豪放也是首先取決于他個人特有的天才、氣質（尤其是他那北方人的氣質），以及其“壯歲旌旗擁萬夫”、“烽火揚州路”的特殊的沙場經歷，這是其他的一般追步“豪放”的詞人們絶對無法摹仿學習蘇、辛的根本原因——但是也正因爲如此，蘇軾的雖然是少數的清曠豪邁之作對于他個人以及整個宋代詞風的開拓和發展豐富，就具有更爲重大的意義——所謂萬緑叢中紅一點，動人春色不須多。它使蘇詞及整個宋詞的園地“端莊雜流麗，剛健含婀娜”（見蘇軾詩《和子由論書》），從而更顯得千姿百態、艷麗鮮活！

第二節　綉簾開，一點明月窺人

——蘇軾的婉約詞

我們已經指出，蘇軾的詞現存有三百多首，編爲《東坡樂府》一集。綜觀這三百多首詞，嚴格意義上的豪放之作僅佔極少數，在傳統的婉約風格的詞作方面，蘇軾仍然是一個不可超越的大家。總之，蘇軾那坦蕩寬廣的胸中，既有豪情奔放、壯懷激烈，更也有南方文人之柔情婉轉、百折千迴，這使蘇軾的詞作更顯得巍峨清麗、摇曳多姿。

蘇軾的婉約詞，我們先應該提到的是《江城子·記夢》一首，這是蘇軾爲悼念去世的妻子而作的——這種“悼亡”的題材當然談不上“豪放”，況且當時蘇軾剛剛調任知密州之初（熙寧八年

即 1075 年正月），其“豪放”詞風尚未形成，但也已經明顯不同于其在杭州的詞風了。

蘇軾十八歲那年結婚，妻子王弗跟蘇軾是同鄉，比他小一歲。他們共同生活了十年，1065 年王弗病故于京城開封，年僅二十七歲。她的死給予蘇軾巨大的悲痛，他後來曾多次追述他們共同生活時的美好，他强調她不僅善良而賢惠，更具有明智的爲人處事能力，經常告誡他如何識别好人和壞人，如何在風浪險惡的官場中既不要同流合汙，也不要自惹禍事（見蘇軾《亡妻王氏墓志銘》）。也許，如果王弗活得較長久，能跟丈夫白頭偕老的話，蘇軾的一生會過得安穩些。但是，她畢竟死得太早了。熙寧八年初，蘇軾到密州不久，在比杭州艱苦的生活環境和鬱鬱不得志的心境中，妻子去世已進入第十個年頭了。日有所思，夜有所夢，正月二十日夜，他再一次在夢中回到數千里以外的四川眉山家鄉，看到當年新婚時嬌羞美麗的年輕妻子。他從夢中驚醒，追索着夢中景象，飽醮深情寫下了這首《江城子·記夢》：

> 十年生死兩茫茫，不思量，自難忘。千里孤墳，無處話悽凉。縱使相逢應不識，塵滿面，鬢如霜。　夜來幽夢忽還鄉，小軒窗，正梳妝。相顧無言，惟有淚千行。料得年年腸斷處，明月夜，短松崗。

這首哀婉動人、柔腸百結的詞，就寫于我們在上面介紹過的《江城子·密州出獵》之前半年多，讀者從中可以看到懷有“西北望，射天狼”報國壯志的蘇軾在懷念親人、悲悼逝者時深摯細膩的情愫——然而又絶無此前一般描述男女情緣的婉約詞之嬌艷與

軟媚。

詞的上片直抒生者和死者訣別十年，茫茫兩不相知的悲痛之情。儘管他想擺脱這悲痛强迫自己“不思量”，但妻子的形象仍使他永難忘懷。妻子死後，遺體歸葬四川家鄉，他經常想象着千里以外的她那一抔孤墳，滿腔思念的悽情真是無從訴説。“塵滿面，鬢如霜”二句，流露出作者眼下境況的不如意，以及由此而生的對亡妻的深切懷念——如果她還在世，她一定不會讓他在險惡的官場中坎坷至此。人在不如意的時候，對親人的思念特别殷切，不到四十歲就已經“鬢如霜”的蘇軾，此刻對亡妻的悼念必是銘心刻骨的。這，正爲下片的記夢作了鋪墊。

詞的下片記述“夜來幽夢忽還鄉”的情景，“小軒窗，正梳妝”，這是當年多麽幸福而又無憂無慮的家鄉青春時光！他爲什麽竟然離開寧静的家鄉，帶上她在這險惡坎坷的官場上奔波？“相顧無言，惟有淚千行”，這又是何等悲悽的對無情現實的恍忽直覺——他們並不是又回到了當年家鄉的小屋，而是在“十年生死兩茫茫”之後的夢魂相遇，這思念、這淚滴年復一年伴隨着作者在孤寂的斷腸之悲中縈繞、流淌；而伴隨着孤寂的她的，衹有荒郊小土崗上低矮的枯松、沉沉長夜裏如水的月光……

在南方文化中熏陶出來的蘇軾注定了不是一個麤綫條的人，他心中細膩的柔情經常隨處觸發，涓涓滴滴地浸潤在筆間。熙寧十年，蘇軾調任徐州知州，正遇上黄河決堤，洪水直逼城下，他親自率領軍民日夜築堤抗洪，終于捍衛了徐州全城的生命財産安全。洪水退後，他決定在徐州修建一座“黄樓”來紀念這次抗洪的勝利——“黄”于五行之中屬“土”，土能制水，因此黄樓將是徐州安全的保證。第二年（元豐元年即 1078 年）秋天，蘇軾

和全城軍民一起迎來了黄樓的完工落成。此後，黄樓成爲徐州的一大名勝，與徐州的另一大名勝“燕子樓”並稱。

燕子樓建于唐代，據白居易《燕子樓詩序》載：“徐州故尚書（張愔）有愛妓曰盼盼，善歌舞，雅多風態。……尚書既没，歸葬東洛，而彭城（徐州）有張氏舊第，第中有小樓名燕子。盼盼念舊愛而不嫁，居是樓十餘年。”此日蘇軾從黄樓回城，登上燕子樓遊覽，他大概很高興自己也跟盼盼一樣，爲徐州留下了一處供後人觀賞憑弔的名勝。他當夜就留宿于燕子樓，浮想聯翩，與美女盼盼在夢中相見。驚醒之後，他徘徊在樓前花園荷池之間，沐浴于明月清風之下，寫下了堪稱其婉約詞典範的《永遇樂》一詞：

明月如霜，好風如水，清景無限。曲港跳魚，圓荷瀉露。寂寞無人見。紞如三鼓，鏗然一葉，黯黯夢雲驚斷。夜茫茫，重尋無處，覺來小園行徧。　天涯倦客，山中歸路，望斷故園心眼。燕子樓空，佳人何在？空鎖樓中燕。古今如夢，何曾夢覺？但有舊歡新怨。異時對，黄樓夜景，為余浩嘆！

詞的上片着重描寫燕子樓夜景的幽美、寂静，烘托出自己夢醒後“重尋無處”的惆悵和孤獨，手法上頗類似現代電影藝術的蒙太奇鏡頭的剪輯。開頭是緩緩的全景掃描：月光下的大地如一片白霜，微風如柔和的水波蕩漾，隨着鏡頭的移轉，這一派美景延綿無限……“好風如水”一句，寫樹枝花葉摇曳在輕風中，就像浮動在水波裏，寫出了輕風那細膩滑潤的質感。接下去，鏡頭

停留在荷花池上，推出近景：曲折的岸灣邊，游魚輕靈地躍出水面，泛起幾點水花；荷葉輕輕擺動，荷心晶瑩的露珠悄然滴下……這是“清景無限”中小小的一個特寫鏡頭，但却依然是“寂寞無人見”。作者捕捉住“跳魚”、“瀉露”這樣細微的動態描寫，更凸現出整個畫面的極度幽靜、深遠。再接下去，又是一個大特寫鏡頭：一片乾枯的樹葉飄落地面，發出一聲鏗然如三更鼓響的清脆聲，暗示着深秋時節清冷的涼意；鏡頭再轉：室內，沉沉睡夢中的主人公被清脆的落葉聲驚醒——在這裏，作者同樣捕捉住“鏗然一葉”這樣細微的聲音描寫，來進一步凸現出整個畫面的極度幽靜、深遠。這種以動寫静、以聲寫静的手法，頗似唐詩中“鳥鳴山更幽”的名句，的確比以静寫静更來得高明，使人如臨其“静”。然後，鏡頭再緩緩摇移，隨着夢醒後的主人公“小園行徧”。在茫茫夜色中，他無處重尋剛纔奇幻的夢境，祇看見這一派“明月如霜，好風如水”、“曲港跳魚，圓荷瀉露”的無限清景，感到無比的寂寞惆悵。

詞的上片並不從作者夢醒開始，却是首先勾畫出一幅朦朧迷離、幽美悽清的殘秋月夜景象，然後纔寫夢醒，從“覺來小園行徧”之所見而復追回那一派“清景無限”，更襯托出夢境的神秘幽深及情調的迴旋婉曲，爲作者追尋夢境不成而發出慨嘆作好鋪墊，層次上也更顯得富于變化。

下片主要是作者的主觀抒情。他慨嘆自己仕宦而離鄉，漂泊天涯，已經困倦不堪；他期待着重歸故鄉山中的田園，然而望斷千里，故鄉迢迢，心盼不到，眼望不來。這是他在一片夜色茫茫的空虚惆悵中自然地聯想到自己身世浮沉、茫茫飄泊的意念活動。故鄉既不可見，眼前祇有這空空如也的燕子樓，于是他的思

緒又返回眼前：當年幽居樓上的“佳人”何在？樓園依舊，燕子依舊，而人事全非。一種人生短暫如夢、空幻如夢的感受在作者心中油然而生，他的思緒又飛向渺遠的宇宙和人生：古往今來，世間一切風雲變幻，都如同一場大夢，而惟有我此刻在夢中驚醒，對着燕子樓悼念當年的佳人，勾起滿腹“舊歡新怨”，真是多情應笑我，故我又“何曾夢覺”？何曾不是同在一夢中？由此進一步推想今後，異時的後人們也將面對着我今日修建的黄樓，面對着我今日看到的這一番夜景，而爲之浩嘆！

如果説此詞的上片類似電影鏡頭剪輯的手法的話，那麼可以説下片則帶有某種“意識流”描寫的手法。下片分明的四個層次，都是作者思想感情活動的展開，表面上看來，似乎彼此缺乏直接的關聯，然而那意識流動的内在邏輯聯繫却是層層相扣、脈絡分明。它同樣並無嬌艷軟媚的畫面與情調，其委婉細膩的幽情與人生之“浩嘆”融爲一體，深深地打動着讀者。應該承認，這首《永遇樂》詞那精湛而精美的描寫手法，在古典詩詞中的確具有第一流水平。

元豐二年，蘇軾因抨擊朝廷，被逮捕入獄，次年（元豐三年即1080年）初流放黄州。此時，他的内心是悲憤寂寥的，經常徹夜失眠而漫步于他所喜愛的月色之下——這從他初抵黄州時所作的一篇百字左右的著名小品文《記承天寺夜遊》中也可以看出來。這一天，夜已深沉，他再度獨自漫步在寂静的野外月光下，一隻離群的孤雁突然觸發蘇軾的靈感，他感到自己就像這孤雁，爲追求春光而過早地來到寒凝大地的人間，但它無怨無悔，並不哀號着急急返回那平庸凡俗的雁群，而寧願孤獨而高傲地佇立在冰冷的沙洲……《卜算子》一詞，就是蘇軾這夜裏從孤雁獲取的

靈感的流露：

缺月挂疏桐，漏斷人初靜。誰見幽人獨往來？飄渺孤鴻影。　驚起却回頭，有恨無人省。揀盡寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷。

早春之夜特有的一彎初月，殘冬中稀疏枯硬的梧桐枝，構成了此詞極爲清冷寂寥的背景。在萬籟俱寂中，“誰見幽人獨往來”？這“幽人”既是孤雁，實際上更是蘇軾自己，他在精神上已與這隻飄渺獨立、卓然不群的孤雁融和爲一體了。

作者的心神始終默默追隨着這孤雁，而它也突然發現了有人注視，“驚起却回頭”，是禽鳥受驚時非常傳神的形態寫照；“有恨無人省”，更明確地寫出了作者自己與孤雁的精神溝通：他和它都是爲了追求自己高潔的理想境界而遭到庸俗同類的排斥，内心的悲怨得不到理解；但是，他也和它一樣，仍然堅持自己高潔的理想而决不屈從于外界的壓力。“揀盡寒枝不肯栖，寂寞沙洲冷”兩句便是這種孤高不凡精神的寫照。古人相傳梧桐是高潔的樹木，高潔的神鳥鳳凰非梧桐不栖，因而蘇軾也就賦予這離群的孤雁比鳳凰更爲高潔的精神品格。在“揀盡寒枝”後，竟没有符合它所要求的，終于“不肯栖”，而寧願孤獨寂寞地傲立在寒冷的沙洲上。蘇軾也是這樣，以他的才華和名聲，衹要他稍稍低頭迎合一下朝廷的權貴們，自己就可以毫不費力地飛黄騰達；即使現在已經落難流放于黄州，衹要肯向權貴們略作“反省認錯”，也不難獲赦回朝當官。然而正如“良禽擇木而栖”，志士立身處世之道也决不可稍微苟且降格。因此，他同樣是“揀盡寒枝不肯

栖"，而寧可傲然獨立在這黄州寒夜的荒坡之上！

這首《卜算子》同樣是盛得前人贊譽的名作，它以形象的描繪、暗喻的手法、曉暢清麗的語言，寫了作者本人孤芳自賞、超凡脱俗的人格境界。它的風格當然不屬于豪放，但也不屬于所謂典型的"婉約"，這是蘇軾獨有的一種含蓄深婉與清空飄逸相結合的風格。《苕溪漁隱叢話》前集卷三九引黄庭堅評云："東坡道人在黄州，作《卜算子》……語意高妙，似非食人間烟火人語。非胸中有數萬卷書，筆下無一點塵俗氣，孰能至此！"

而蘇軾于典型的細膩柔婉的婉約詞亦不外行，前述他最初在杭州開始寫詞時，即是此種風格。貶黄州期間，他的這種婉約詞作亦達到最高的境界，其代表作當屬元豐五年夏之《洞仙歌》一詞。此詞前有小序云："余七歲時，見眉州老尼，姓朱，忘其名，年九十歲。自言嘗隨其師入蜀主孟昶宫中。一日大熱，蜀主與花蕊夫人夜納凉摩訶池上，作一詞，朱具能記之。今四十年，朱已死久矣，人無知此詞者，但記其首兩句。暇日尋味，豈《洞仙歌》令乎？乃爲足之。"可見蘇軾此詞爲補足五代十國時據有四川的後蜀國主孟昶之佚詞而作，今代論詞者往往以爲此詞不過是呈現作者的文學才氣而已，其思想意義並無甚可取，這實在是相當偏頗的誤解。依筆者之見，此詞完全堪稱蘇軾細膩柔婉的婉約詞篇中的壓卷之作：

冰肌玉骨，自清凉無汗。水殿風來暗香滿，綉簾開，一點明月窺人。人未寢，攲枕釵横鬢亂。　起來携素手，庭户無聲，時見疏星度河漢。試問夜如何？夜已三更，金波淡，玉繩低轉。但屈指西風幾時來，又不道流年暗中偷换。

此詞與前代典型的婉約詞相類，乃是集中筆墨于美女（孟昶妃花蕊夫人）姿質神態及心理的描寫。花蕊夫人：四川青城人，美貌而能詩文，爲孟昶寵妃。此詞寫蜀主與花蕊夫人于夏夜在成都郊外摩訶池邊乘凉的情景，而全着筆于花蕊夫人，極盡想象之聯翩。上片寫花蕊夫人美麗的姿質情態，美人與明月相映，風韻無限。我們曾說蘇軾是古代最長于寫月亮的文豪，此詞之“綉簾開，一點明月窺人”，也更見出他對明月心心相印故能筆下傳神之深切領會。寫月光而謂之“一點”，令人想見那清凉宜人而深邃幽暗的“水殿”宫中，因風捲“綉簾”暫開而瀉入一縷月光的情景；寫此一縷月光映照出幽暗之中的花蕊夫人而謂之“一點明月窺人”，更是風情萬種，不僅將月光擬人化而顯得極富人情韻味，且月光都要調皮地偷“窺”花蕊夫人，則花蕊夫人雖“釵横鬢亂”而傾城傾國之美麗更可以想見。下片寫她在月夜星空下暗悼青春年華易逝的細微心理活動，對寂静夜色中明月、疏星、銀河的描繪極爲幽美而富于動感。《漢書·郊祀志·郊祀歌》：“月穆穆以金波。”“玉繩”指北斗七星，以“金波淡，玉繩低轉”寫更深夜闌，清詞麗句之中見出作者典雅深厚的學養，其感慨亦更見深遠，無疑包含着作者自我的失落感。蘇軾在貶謫異鄉的失意寂寥中追補後蜀國主之佚作而寫下這樣一首深婉柔麗的詞，而且對所謂亡國之君的後蜀主，仍以“起來携素手”而與花蕊夫人一並予以美好的描寫，絶無一絲批判之意（倘若歐陽修、范仲淹等人作此詞，多半會寫進這一層意思而贏得今人的好評，亦如蘇軾本人曾以此批判南唐後主李煜一樣），其個中的深意，無疑是在淪落異鄉的逆境中寄寓着對故鄉風土人物的深刻眷念之情，與前舉

《永遇樂》（“明月如霜”）中的“天涯倦客，山中歸路，望斷故園心眼”相呼應，此時作者却已是獲罪之身，雖欲歸而不可得了，那一層悵然自失之感，又豈能以筆墨明言？

這首詞可謂極“婉約”之能事，沉浸于綢繆婉轉之度而無意洗滌其綺羅香澤之態，但又絶無濃脂膩粉之俗艷，究其深微幽隱之處，終出于故土情深而悟以往之不諫，發人深省，的確可以稱之爲絶調不凡了。

我們説過，男女戀情是宋詞，特别是婉約詞的主旋律。在上面所舉的蘇軾各首詞作中，尚無一首是歌唱戀情的，即使是《江城子·記夢》這首詞，也是悼念他已故十年的妻子，不能算是一首“戀歌”。但是，蘇軾自稱“多情應笑我”，這其中不僅有“豪情”，也包括一般平凡男女間最普徧的一切“情”。下面這首《蝶戀花》，應該算是蘇軾最著名的歌唱戀情的婉約詞：

> 花褪殘紅青杏小，燕子飛時，綠水人家繞。枝上柳綿吹又少，天涯何處無芳草！　牆裏鞦韆牆外道，牆外行人，牆裏佳人笑。笑漸不聞聲漸悄，多情却被無情惱。

據《歷代詩餘》卷一一五引《冷齋夜話》稱：蘇軾晚年謫貶嶺南惠州，僅有侍妾朝雲隨行，朝雲“日誦‘枝上柳綿’二句，爲之流淚。病極，猶不釋口”。不久朝雲去世，蘇軾悲悼不已。這首詞如此令朝雲感動，無疑是因爲那愛情失意的傷春之情引起了她女性的敏感而細膩的心靈之深切共鳴。這是一首描寫春殘時節感傷情調的詞，這種感傷情調是從失戀者的角度表現出來的。與“紅杏枝頭春意鬧”的初春景象相反，這首詞“花褪殘紅青杏

小”的起句就不給人盎然欣悦的氣象，點明春天將盡，隱含着作者悲婉的情緒。接着“燕子飛時，緑水人家繞”兩句，又描繪出一幅清麗寧静的江南水鄉景色，使讀者的心情又爲之舒展了一下，不過緑水人家與燕子雙飛，已暗喻與下片“行人”之勞頓孤獨的對照。接下去又寫柳絮在春風吹拂下飄零飛落，徧地蔓生的青草一直延綿到天涯。此處用傳統的“芳草”轉述“美人”之思，而在失戀者眼中，“天涯何處無芳草”恰如自己的失戀之悲走徧天涯亦無處可逃避消除，他傷感着春光已將逝去而自己仍奔波勞碌未能得到愛情的歸宿之所，因此他留戀着“緑水人家繞”的安寧與温馨，這就爲下片寫“人家”内的“佳人”埋下伏筆。然而，這位失意者終未得到“佳人”的理會，等待着他的是更深的失意。

下片“墻裏鞦韆墻外道，墻外行人，墻裏佳人笑”三句，一再重復“墻裏”、“墻外”，極度强調高墻的分隔，使“行人”得不到“佳人”的理解，他在墻外道路上徬徨，衹聽得高墻内鞦韆佳人對他的存在毫無感覺的笑聲，由此點出了此詞“失戀”的主題。“鞦韆”是大户人家小姐在家園裏常設的玩具，如前舉歐陽修《蝶戀花》詞中“亂紅飛過鞦韆去”之句，它與此時代表着勞碌的墻外“道”形成鮮明的對比。這位孤獨寂寞的失戀“行人”被墻裏“佳人笑”所吸引，强烈召唤起了自己的失戀經歷與感受，這又使他多麽希望也分享一份她們的快樂，得到一份她們給予的温暖與同情！然而令人掃興的是，“墻裏佳人”們的游戲已經結束，那動人的笑聲和游樂聲漸漸消失不復聽見。這位本已失戀的“行人”終于更加悵然若失，衹能發出“多情却被無情惱”的嘆息。本來，墻裏的“佳人”看不到墻外“行人”，因此“行

人”雖聽見“佳人”的笑聲而枉自“多情應笑我”，“佳人”本對他一無所知，自然衹能是“無情”。由于無法打破的高墻的阻隔，衹能使“墻外行人”陷于更深的惆悵失意之中。

在生活中，無論是愛情也罷，事業也罷，理想也罷，人們主觀願望所追求的東西常常得不到實現，他或者接近不了它，或者接近了却得不到它的回應，或者從一開始就根本沒有獲得它的任何條件與可能，但是，他仍然懷抱這願望和追求，從而飽受它的折磨。至少，直到今天，人們還廣泛地用“多情却被無情惱”來形容那些害着單相思的可憐的情人們。

這首《蝶戀花》詞當然不是一首單純的失戀之歌，作者以“行人”自居，實際上暗喻自己是一個在人世上失意的匆匆過客，世俗的力量如同一道高墻將他隔絕，他得不到理解，沒有知音，這種“有恨無人省”的苦惱，蘇軾在其他詞篇中也常常流露。屈原的《離騷》中“何所獨無芳草兮，爾何懷乎故宇”、“恐美人之遲暮”之句，屈原以此抒發自己在楚國故土受迫害打擊、滿懷報國壯志却無從實施的痛苦。此後，“芳草美人之思”便蘊含着詩人們類似屈原的那種孤獨失意的感情。蘇軾這首《蝶戀花》詞無疑包含着這種感情，但它以更明顯的愛情追求表現出來；它的基調是憂鬱的，通過富于特徵的景物描寫，富于暗示的情節叙述來間接抒寫自己失意的愁情，顯得分外含蓄委婉而又細膩溫柔；作者在語言上有意反復疊用“墻裏”、“墻外”、“漸”、“情”、“笑”等字，讀來却不見囉嗦重復，倒是具有類似民歌那樣琅琅上口的流暢韻味，真是精工錘煉與質樸天然的結合。難怪清朝人王士禎《花草蒙拾》：“‘枝上柳綿’，恐柳屯田緣情綺靡，未必能過。孰謂坡但解作‘大江東去’耶?”

蘇軾的婉約詞可以説是真正“當行本色”，但它又深深地帶有蘇軾特有的個人風格的印記，從而不同于其他任何婉約詞大師的作品，它是與蘇軾特有的豪放詞風相聯繫的，由此構成了蘇軾詞所特有的多樣而統一的整體風格。的確，蘇軾就是以自己如此紛繁多變、剛柔兼陳的藝術才力和創作風格，將宋詞的發展推向繁榮的高峰並圓滿完成了其“獨上高樓，望盡天涯路”的第一個决定性階段。

第五章　拚今生，對花對酒，為伊淚落

——進入“第二境界”的宋詞

北宋中葉的詞壇上雖然出現了蘇軾這樣光彩奪目的巨星，雖然產生了以蘇軾爲代表的豪放詞風，但同時蘇軾又是惟一的巨星，他的豪放詞風在當時是缺乏追隨者的，並不具有開創一個詞“派”的地位。所以我們寧可將蘇軾看成一位宋詞“第一境界”的完成者或集大成者。詞的基本風格衹能是婉約陰柔，這是不以某些偉大作家個人的風格變異所能決定和轉移的。北宋中期到晚期除蘇軾以外的許多其他著名詞人，都沒有追隨蘇軾走上“豪放”的道路。他們的詞作基本上仍是在“婉約”的傳統方向上，用柳永詞中所謂的“衣帶漸寬終不悔，爲伊消得人憔悴”的精神苦苦地探索並開拓前進。在這方面，晏幾道和秦觀將婉約詞的基本內容——真摯哀婉之柔情發展到超越前人的極動人之境，而周邦彥則更是爲詞的創作而“拚今生，對花對酒，爲伊淚落”（《解連環》），將婉約詞的基本形式——纏綿悱惻、低迴抑揚之聲韻格律、篇章字句發展到超越前人的極豐富之境。他們終以自己各具特色的名篇傑作，將詞這種特定的婉約陰柔的、女性化的南方文學形式推向了其發展的“第二境界”。

第一節　夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋

——晏幾道詞中的愛情史

這裏我們先要提到大致跟蘇軾同時代的晏幾道。晏幾道（約930——約1106），字叔原，號小山。他是晏殊的小兒子，和他的父親並稱爲詞史上的“二晏”，或“大晏、小晏”。在整個古代文學史上，父子兩代並爲著名作家的現象是很少見的，在宋代以前，大概衹有三國時曹操、曹植父子；在宋代以後則幾乎没有這種現象。而在北宋一代，却同時産生了“三蘇”、“二晏”這樣的父子兩代文豪，這的確是宋代文化、宋代文學，特別是宋詞高度繁榮的表現。

晏幾道雖然是宰相晏殊之子，但他本人的一生却非常不得意。他的少年時光誠然是在富貴中度過，但成年時父親已死，我們可以肯定他連進士也没有考取，因爲在與他生平有關的文獻上都未記載他是進士出身，《宋史》中連他的傳都没有。而參加科舉、拿到進士“文憑”在宋代是極其重要的進入官場的必具資格。不過小晏仍然混進了官場，顯然是根據宋代照顧大官僚子弟的“蔭補”之例，而這條道路在宋代官場上是混不開的——何况他本人的性格又是如此孤傲不合流俗，因此他最終衹當了個河南地方許田鎮的“鎮監”。這算個什麽“官”？我們也説不清楚，大約相當于今天的鄉鎮干部吧。因此我們對晏幾道的生平所知不多，倒是從他的詞作中可以瞭解到一些信息。

晏幾道的詞集稱《小山詞》。黄庭堅與小晏相交甚厚，曾作《小山詞序》云：小晏“磊隗權奇，疏于顧忌，文章翰墨，自立

規摹，常欲軒輊人，而不受世之輕重。……平生潛心六藝，玩思百家，持論甚高，未嘗以沽世。”“其痴亦自絶人……仕宦連蹇，而不能一傍貴人之門，是一痴也；論文自有體，不肯作一新進士語（筆者案：此亦可見小晏之不屑于科舉），此又一痴也；費資千百萬，家人寒饑，而面有孺子之色，此又一痴也；人百負之而己不恨，己信人而終不疑其欺己，此又一痴也。”據陸友《研北雜志》載：元祐年間蘇軾文名、官位皆盛極一時，曾想通過黄庭堅認識晏幾道，而小晏竟然毫無恭敬地推辭説：“今日政事堂中，半吾家舊客，亦未暇見也。”可見其“不傍貴人之門”的孤高自許又不通人情世故之程度，實在是《紅樓夢》中賈寶玉的爲人及遭遇在現實生活中的原型。

小晏晚年爲《小山詞》寫了一篇跋，這實際上是一篇悽婉的回憶録，給我們留下了一些關于他生活情形的資料。《小山詞跋》載：“始時沈十二廉叔、陳十君寵家有蓮、鴻、蘋、雲，品清謳娱客。每得一解，即以草授諸兒，吾三人持酒聽之，爲一笑樂。已而君寵疾廢卧家，廉叔下世，昔之狂篇醉句，遂與兩家歌兒酒使俱流轉人間。追憶往昔過從飲酒之人，或壠木已長，或病不偶，考其篇中所記悲歡離合之事，如幻如電，如昨夢前塵，但能掩卷憮然，感光陰之易逝，嘆境緣之無實也。”沈、陳兩人顯然都是巨富而又與小晏氣味相投，家裏有小蓮、小鴻、小蘋、小雲等多位歌女，與小晏交誼極深。不幸後來陳君寵重病癱瘓，沈廉叔去世，兩家敗落，幾位歌女也都飄零流散在這慘淡的人世間。當年小晏寫下的那許多歌詞，都由她們傳唱到各地的酒樓歌館中……如今小晏已到晚年，追憶往日歡樂，真是“如幻、如電、如昨夢前塵”，衹能悲嘆着這人生的短暫無常……

晏幾道的這篇跋所述的，乃是自己親身經歷的悲歡離合，不是爲了寫詞而扭捏編造出來的“動人情節”，而他自己又是如此多情戀舊、一生坎坷，他的詞幾乎始終纏綿于對“蓮、鴻、蘋、雲”的夢魂縈繞之中——這又儼然是一賈寶玉也——因此較之他的宰相父親，較之前人那些在歌舞酒筵的蘋水相逢中隨機而發的卿卿我我之詞，無疑更爲情真意切，晏幾道的詞可以說是他個人的一部愛情史的寫照，他的確應該稱之爲愛情詞作的一位大師。

下面這一首《鷓鴣天》，應當是當年歡樂時的作品：

> 小令樽前見玉簫，銀燈一曲太妖嬈。歌中醉倒誰能恨？唱罷歸來酒未消。 春悄悄，夜迢迢，碧雲天共楚宮遙。夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋。

上片第一句的“小令”、“樽”和“玉簫”（用唐代韋皋與歌妓玉簫相愛之典），都說明了這正是《小山詞跋》中所追述的那歡樂往昔的酒席之間，他與心愛的“玉簫”一見鍾情，從此留下永不磨滅的印象：璀燦如銀的燭光下，她那一曲婉轉清歌，更襯托出她容貌的美麗動人，“太妖嬈”三字，表明了作者的驚嘆贊美之情。這樣歡樂的良宵、動聽的歌曲、動人的美女，誰能不爲之沉醉？這裏小晏不是寫酒使人醉，而是“她”使人醉，因此醉倒歌中又有何遺憾？因此“唱罷歸來酒未消”，這席間相逢而產生的深情，已化爲芬芳濃鬱的醇酒，越是追思回味，就越令人銷魂蕩魄，不能忘懷。

因此下片寫的就是席散歸來後徹夜不眠的刻骨相思：春天的長夜悄然沉寂，迢迢不盡，這正是爲愛情而失眠的人的感受，這

又與上片歡快熱烈的情景形成鮮明對照，使他更覺孤獨和懷念。他睁着不眠的雙眼，望着蒼茫高曠的夜空，他心中的情人也如同那長天碧雲一樣的飄渺而遥遠。“楚宫”是用戰國時楚襄王游覽三峽，夢與巫山神女歡會之典，此後“楚宫”、“楚館”常用于指代美人所在之處，“神女”則是妓女之代稱。“碧雲天共楚宫遥”既暗示着“玉簫”的身份，也表明小晏心裏很清楚他與“她”的結合實在是困難重生，這裏不僅有空間的距離，更有人間社會等級的森嚴差距：他畢竟是一個貴家公子，而“她”衹是一個女奴身份的歌女，從家庭到社會的一切習慣勢力都不允許他與“她”的結合，于是他衹能在夢境中去追尋“她”——這也是“楚宫”典故的意義。“楚魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋。”正因爲人世社會間種種禮法等級的拘束檢點使他不得自由，他衹能“慣”于在那無拘無束的夢境中去追求心上的人，他又一次輕踏着春天裏飄落的楊花，走過那令他魂牽夢繞的謝家橋——即謝秋娘家邊的溪橋。謝秋娘是唐代一個美麗的妓女，小晏心中的“她”住在謝橋，這正説明“她”——吹玉簫的心上人，也跟謝秋娘是同樣的身份。

但是小晏這首《鷓鴣天》寫得是如此優美動人、情意深摯，没有一絲貴家公子的輕薄玩弄的意思，使人不能不相信他對她純真的愛，特別是最後的“夢魂”兩句，一直爲人們所傳誦，據沈雄《古今詞話》載：“伊川（程頤）聞誦叔原詞‘夢魂慣得無拘檢，又踏楊花過謝橋’，乃笑曰：‘鬼語也。’意頗賞之。”——連最一本正經地嚴守儒家禮法的道學家程頤也爲之感動，我們真不得不承認小晏寫“情”的那一份“鬼”才！

小晏真是不幸地預感到他那滿懷痴情的不幸的結局：隨着友

人的病、逝，他自己又潦倒不堪，他的心上人終于星落雲散，《臨江仙》一詞，就記録了他與“她”分别時的痛心情景：

> 長愛碧欄杆影，秋水芙蓉開時。臉紅凝露欲嬌啼，霞觴熏冷艷，雲髻嫋纖枝。　烟雨依前時候，霜叢如舊芳菲。與誰同醉採香歸？去年花下客，今似蝶分飛。

分别時，仍然是在他最喜愛的、常與“她”相聚的芙蓉爛漫盛開的秋水碧欄杆下，景象依前如舊，然而曾與他一起在花下採摘芳菲的她，此時却垂淚相别，如雙蝶分飛。爲了生活，她今後不知又將栖身在哪條烟花巷陌、哪座歌樓酒館，在聚散兩依依中，衹留下夢魂縈繞的無盡思念……

> 夢後樓臺高鎖，酒醒簾幕低垂。去年春恨却來時，落花人獨立，微雨燕雙飛。　記得小蘋初見，兩重心字羅衣，琵琶弦上説相思。當時明月在，曾照彩雲歸。
>
> ——《臨江仙》

這是晏幾道抒發與“她”别後相思苦情的一首名作，上片寫悽凉的今日的追憶，下片寫歡快的往日的激情。“夢後”、“酒醒”寫出作者借酒澆愁，在夢魂中追尋往日，然而一旦醒來，又回到這個蕭瑟寂寞的現實世界。過去歡聚一堂的陳君寵、沈廉叔家的樓臺已經换了主人，門鎖高挂，那歡樂的大門不再向他敞開，窗前的簾幕也將他隔絶在外。又是一年的春天來到了，此情此景，怎不勾起他滿腹懷念與遺恨。但是他不寫“今年春恨”，却説

“去年春恨”再一次來到，顯見得這“春恨”是年復一年，那歡樂的往日已不知逝去多少年了；而小晏此時的“春恨”，同樣也是年復一年對早已逝去的青春的執着悼念，也許每次夢後酒醒，他都會漫步在舊時的樓臺簾幕及“碧欄杆下”重温夢境。“落花人獨立，微雨燕雙飛”，這是兩句傳誦千古的名句，它完全是一幅動人的圖畫：沉浸在追思中的作者孤獨地兀立在濛濛春雨中，低下頭來，脚下是春殘時飄零的落花；抬頭仰望，北歸的燕子正雙雙飛過。“雙飛”與“獨立”構成鮮明的對照，使作者更感到自己的悽凉；“落花”則使這悽凉更加悽凉，往日的歡樂、青春爛漫的他和“她”，如今都成了這飄零的“落花”。

我們已經説過，小晏的父親晏殊《浣溪沙》詞中“無可奈何花落去，似曾相似燕歸來”同樣是歷代傳誦的名句，小晏的這兩句也是寫落花，寫燕歸，但意境實在比大晏高明。大晏的“無可奈何”、“似曾相識”都以口語直接寫出感覺，有點淺露，而小晏祇描繪出一幅圖景，不直接抒情，却讓讀者透過“落花”、“微雨”、“燕雙飛”、“人獨立”去體味出作者寂寞無奈的感情，這種融情于景的寫法就含蓄、深婉得多；而且像《浣溪沙》、《臨江仙》這樣的小令篇幅有限，就應特别講究精煉緊凑，而大晏用兩句十四個字來僅寫一種感受，口語化的語句在此處就顯得較淺俗，甚至有些油滑，不够凝煉，相比之下，小晏的兩句十個字在内涵上比大晏的兩句十四個字更爲豐富。含蓄是一種富有藝術感染力的暗示，往往比直接説出來的效果更强、容量更大，再加上小晏對語言的錘煉更加精緻典雅，因此這兩句連同它所屬的《臨江仙》全篇的確不愧爲宋詞中最著稱的佳句名篇，譚獻《譚評詞辯》謂：“‘落花’兩句，名句千古，不能有二。”陳廷焯《白雨

齋詞話》："小山詞如'去年春恨却來時，落花人獨立，微雨燕雙飛'，又'當時明月在，曾照彩雲歸'，既閑婉，又沉着，當時更無敵手。"

下片承接上片的追憶，寫出往昔的歡會。人們的生活體驗總是這樣：初見的印象特別深刻，往往影響彼此今後關係的發展。"小令樽前見玉簫"寫的是初見，"記得小蘋初見"也寫的是初見。晏幾道在《小山詞》自序中也曾提到這位"蘋"，她是否正是那位吹"玉簫"的歌女，我們不知道，反正小晏對"她"一往情深。初見的情景在記憶中必定很深，但小晏僅選出"兩重心字羅衣"來寫。羅衣是歌女的薄綢衫，裏外兩層，衣領在胸前交疊，仿佛疊成一個"心"字——這裏暗示出他與她已是心心相印。小晏不直接寫小蘋容貌之美，却寫她胸前交疊的兩重衣領之美，這同樣是含蓄地把她的容貌留給讀者去想象——那真是寫也寫不出的傾城傾國之美！

"琵琶弦上説相思"，既寫小蘋演奏之動聽，更寫她借音樂向他傳達"相思"之情，呼應他對她"兩重心字羅衣"的愛慕，那麼他與她的確是一見鍾情，心心相印；分別之後，年年"春恨"襲來，飽受相思之苦，也是他與她共有的感情。最後兩句將現實與追憶融合在一起：他痴痴地獨立在高鎖的樓臺、低垂的簾幕外，在追憶中忘却了時光的流逝，不覺一輪明月已冉冉升起。這不就是當年同照着他與她的那一輪明月嗎？唐代詩人李白曾有"衹愁歌舞散，化作彩雲飛"的詩句，此後"彩雲"一詞就指代歌舞的美女，小晏在這裏即指小蘋。她本是陳家或沈家所屬的歌女，但我們不清楚她到底屬哪一家。如果屬陳家，而到沈家酒宴上歌舞獻藝，那麼夜深席散，她仍回歸陳家。此時小晏傷感地追

憶着當時在明月的清輝下，他心中的那一朵“彩雲”依依不捨地告辭歸去的情景。當時的明月如今仍在，而人呢？却已“化作彩雲飛”，消散無踪影了。這最後的兩句，如同上片“落花人獨立”兩句一樣，衹描繪出一幅畫面，没有直接説出自己的感情，然而，那深含在這畫中的相思之情，却遠比直接訴説出來的更爲哀婉而深長。

在這年年歲歲的分别與思念中，小晏能得到的惟一安慰就是天涯流落的“她”的書信，他恨不得天天收到來信，天天夢見她的身影，這當然是不可能的，于是這又砌成他的新“恨”：“舊香殘粉似當初，人情恨不如。一春猶有數行書，秋來書更疏。　衾鳳冷，枕鴛孤，愁腸待酒舒。夢魂縱有也成虚，那堪和夢無！”（《阮郎歸》）但是，他雖怨“她”的“人情恨不如”當初，却仍然心心念念未嘗須臾忘懷並書信不絶于意中之人：“紅葉黄花秋意晚，千里念行客。飛雲過盡，歸鴻無信，何處寄書得？淚彈不盡臨窗滴，就硯旋研墨。漸寫到别來，此情深處，紅箋爲無色。”（《思遠人》）“此情深處”究竟“深”到如何？這裏並没有明白寫出，或者也無法寫出，然而淚浸透信箋，那無知無情的紅色箋紙都感動得爲之失色！

那麽自從中年貧困流離以後，晏幾道就再没有和“她”重逢過嗎？不，他們曾經重逢過，但那衹是彼此都在多年的貧困流離中的一次不期而遇的短暫重逢：

彩袖殷勤捧玉鍾，當年拚却醉顔紅。舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇底風。　從别後，憶相逢，幾回魂夢與君同！今宵剩把銀釭照，猶恐相逢是夢中。

——《鷓鴣天》

這首詞運用倒叙的筆法，上片先寫兩人當年在歡宴歌舞中相會的情景：如同“兩重心字羅衣”一樣，寫“彩袖”更重在寫她那一雙彩袖中伸出的美麗柔嫩的手；面對如此的美女，如此的“殷勤”，當年的他真是“拚（音判）却”（豁出去）一切了，來一杯喝一杯，直到滿臉通紅、爛醉如泥！

“舞低楊柳樓心月，歌盡桃花扇底風”，這兩句又是歷代傳誦的名句，它不僅對偶巧妙、詞句精美，準確描繪出了歌舞酒宴場合的極樂氣氛，更寫出了作者在醉眼朦朧中的奇特感受：“月”被“舞低”，“風”被“歌盡”——其實是透過楊柳枝頭照射入樓臺的夜月，在無盡的歡舞中漸漸低落；她手中因歌舞而揮動的桃花扇扇起的陣陣輕柔微風，也隨着無盡而終于有盡的的歡歌漸漸停息——這就新穎別致而又淋漓盡致地寫出了徹夜歌舞狂歡的盛況，没有這種實際生活體驗的人，是不可能寫出這種感受來的。

下片驟然跌入别離後相思之苦，至于爲何别離、别離時的情景，作者都一概省略，這就形成“極樂”與“極悲”的尖鋭對照。分别後追憶當初相逢的情景，真是萬萬千千，無從説起，作者衹用“幾回魂夢與君同”一句概括，那麽當初歡會時萬萬千千的情景，無盡的相思，無盡的眼淚，都包含在這“幾回”——不知多少回的“夢魂”中，這是作者惟一的安慰，因此他“那堪和夢無”，不能忍受這夢不到她的長夜；但也正因爲“夢魂縱有也成虚”，就在多年飄泊流落之後完全意想不到的“今宵”，他不敢相信自己竟然會與“君”又重逢了！多年分别後的重逢，兩人必定又有萬萬千千訴説不盡的各自遭遇和深情厚意，真是悲喜交

集。但作者仍將這些讀者可以想見的情景一概省略，衹選擇一個典型的細節：反復把“銀釭”端起來朝着“她”照了又照，惟恐這一次的相逢又如往常“幾回夢魂”一樣，醒來又是“成虛”！這就貫通了前面所寫的歡樂的追憶、相思的苦情。多年來，“幾回魂夢與君同”的次數實在太多，以至于今宵竟把真境當夢（此處暗用杜甫《羌村三首》“夜闌更秉燭，相對如夢寐”句意。“剩把”：再三把、總是把）。這一次的重逢，來得這樣的偶然，這樣的意想不到，這喜極而又悲極的感情，實際上是作者當時不能把握自己命運的困境的寫照。我們知道，小晏終生不得志而沉淪下僚，在這種境況下，他與“她”即使偶然在流落中重逢，他也無力幫助“她”，更無力從此與“她”再不分離，因此這次重逢即使不是夢中，但也必定如夢境一般很快消逝，等待着他與“她”的仍然是分離，而此後的重逢將更加渺茫……

小晏的這一部“愛情史”系列詞，從内容上看，當然是十分狹窄，他似乎除了與歌女難解難分的柔情蜜意、離愁別恨就不會寫點別的“大題材”，而男歡女愛又都是傳統的婉約詞家寫濫了的，但是正因爲這樣，晏幾道的詞仍能在詞史上佔有一個獨特的地位，他的作品千百年來爲廣大讀者所廣泛喜愛和傳誦，這就特別不容易。歸根結底，這是因爲小晏在他的詞中傾注的感情極爲真摯——比他的父親晏殊真摯，如近代詞學家夏敬觀所說：“叔原以貴人暮子，落拓一生，華屋山邱，親身經歷，哀絲豪竹，寓其微痛纖悲，宜其造詣又過于父。”（轉引自龍榆生《唐宋名家詞選》夏評《小山詞》）——也比柳永和歐陽修、張先等人乃至蘇軾的歌妓詞真摯；這股真摯的感情通過他精湛卓越的藝術修養和技能——那秀麗多姿的形象、那絢爛濃艷的色彩、那精工典雅的

語言、那流美諧暢的音韻及豐富獨特的比喻形容、聯想暗示等等，極富于藝術魅力地表現出來，實在足以征服古今讀者的心。

應該指出的是，小晏生當柳永之後而與蘇軾同時，其時慢詞長調的體制及鋪陳直叙、多用口語的説盡説透手法已經廣泛運用，而小晏幾乎全不受其影響，現存《小山詞》二百五十多首，慢詞不過十首，其餘全是小令，這從我們上舉的小晏詞可以看出。這顯然也是小晏孤傲特立，不肯同于“流俗”的個性在詞的形式選擇上的表現，如果借用西方文藝批評的術語，張先、柳永們可謂“Art for Art's sake”(爲藝術而藝術)，因此他們傾注心血于詞在體制、内容、表現手法等方面的講究與創新（從某種程度上説，蘇軾之開創豪放詞風亦是如此)，也因此他們在詞史上都佔有承先啓後的重要地位；而小晏則不然，他簡直就僅僅是在“Art for Love's sake”(爲愛情而藝術)，他没有花費心力于詞本身的意思，也不想以此垂名于文學史，他衹是運用自己繼承于乃父的最爲熟悉的形式，傾訴自己那一份無可解脱的摯愛真情，爲了他所無比珍重的“她”，他不肯用時下流行的淺露俚俗（大概在他看來是如此）的慢詞長調來描寫“她”，衹有那傳統的適合于上流社會的含蓄典雅、高貴婉麗、欲言又止、餘音裊裊的令詞方能配得上“她”——儘管他的詞也風行于當時的“上流社會”，但這份摯愛真情又恰恰不合“上流社會”的公開道德規範。正如陳廷焯《白雨齋詞話》所説：“北宋晏小山工于言情，出元獻(晏殊)、文忠（歐陽修）之右，然不免思涉于邪，有失風人之旨；而措詞婉妙，則一時獨步。”但南宋王灼《碧鷄漫志》則不得不承認：“叔原詞如金陵王、謝子弟，秀氣勝韻，得之天然，殆不可學。”——晏幾道在詞的發展史上無疑不如柳、蘇之意義

重大，但他這份“工于言情”的“秀氣勝韻”，使婉約詞在“情”的内容表現上達到了衹有秦觀可與相提並論而前後其他詞家未可企及的最深切動人的境界，以至此後從周邦彦到姜夔、吴文英等大師們多衹能在婉約詞的形式上苦苦探索開拓而最終臻其完美了。

第二節 便作春江都是淚，流不盡，許多愁

——哀怨詞人秦觀

與晏幾道大體同時、名列“蘇門四學士”並且也是蘇軾最器重的秦觀，是北宋中晚期詞壇的婉約詞代表。

秦觀（1049——1100），字少游，號淮海居士，江蘇高郵人。他考取進士前，也跟早年柳永一樣，經常出没在歌樓酒館之間，爲歌女們填寫了不少歌詞。他在三十歲左右時結識了大文豪蘇軾，蘇軾對他的才氣非常賞識，而他也以蘇軾的學生自居，他的確從蘇軾那裏學到了很多東西，這對他成爲一代大詞人很有幫助，但是，他却没有受到蘇軾豪放詞風的影響。他在三十七歲時考中進士，這時正好蘇軾結束了在黄州的流放返回京城，此後秦觀與蘇軾的關係更爲密切，他與大詩人黄庭堅，以及晁補之、張耒四人由于追隨蘇軾，當時被人們稱爲“蘇門四學士”。不過在“四學士”中，蘇軾最欣賞秦觀的才華。直到今天，民間還流傳着“蘇小妹三難新郎”的故事：蘇軾把自己的妹妹嫁給秦觀，新婚之夜，蘇家小妹決定試試新郎到底有多大的文才，便三次出題考他。秦觀最終是靠着蘇軾的幫助，好不容易通過了同樣是才華横溢的蘇小妹的考試，總算進入洞房——這當然衹是傳説而已，

並非真事，但這傳說的根據是非常真實的：蘇軾的確非常賞識秦觀的文學天才。

但是秦觀並沒有當過什麼大的官，在朝廷好幾年，他從太學博士當到國史院編修，都是所謂“清要”的文秘之職，而且隨着哲宗親政、蘇軾第二次倒霉被流放到廣東、海南島，秦觀也受到牽連被流放到湖南郴州，後來又被流放到更遠的廣西横州等地，他在艱苦的流放生活中度過了五六年之久。我們已經說過，秦觀是一個婉約派的大詞人，他學不來蘇軾那樣的達觀和豪放，這是他那敏感細膩的柔性的性格決定了的，恰如胡仔《苕溪漁隱叢話》所謂：“少游詞雖婉美，然格力失之弱。”但是感動着後世讀者的，恰恰正是這種真摯的哀婉纏綿之“弱”。他在流放中寫下許多哀婉纏綿的詞章，他的身體也在極度悽涼哀怨的心境中被摧毀了。1100年，朝廷政局再次變化，他和蘇軾都獲得赦免返回內地，在途中，兩位大文學家又一次見面，這是1100年的七月。僅僅一個月後，秦觀就病逝在歸途中，年僅五十二歲。秦觀去世的噩耗給予蘇軾巨大的悲痛，儘管六十五歲的蘇軾經歷過無數磨難也沒有倒下，但秦觀死後不到一年，蘇軾也去世了。

由于秦觀的個性，也由于他不幸的遭遇，可以說秦觀是一個哀怨詞人，對仕途失意的悲涼慨嘆構成秦詞內容的一個主要方面。他的許多詞都使人感受到重重的黑暗勢力對人性自由的無情壓抑，秦觀更以他獨具的藝術才華使讀者與他產生深刻的共鳴。

就在哲宗親政的紹聖元年（1094），秦觀第一次由京城流放到南方，這是陽春三月時光，他在城西乘船沿運河南下，出發前，他登臨城西金明池追懷舊友，眺望滿眼春色，不禁感慨萬千：

西城楊柳弄春柔，動離憂，淚難收。猶記多情曾為繫歸舟，碧野朱橋當日事，人不見，水空流。　韶華不為少年留，恨悠悠，幾時休？飛絮落花時候一登樓。便作春江都是淚，流不盡，許多愁。

——《江城子》

秦觀在朝的幾年間，官位雖不高，然而與蘇、黄等志同道合的師友同志一起詩詞唱和，却是他一生最得意愉快的日子。《淮海集》卷九載有他的《西城宴集》詩二首，序云："元祐七年(1092)三月上巳，詔賜館閣官花酒。以中浣日游金明池、瓊林苑，又會于國夫人園。會者二十有六人。"當時歡聚之快樂可以想見。但時隔兩年，同是陽春三月，政局已劇變，友人紛紛遭貶離京，自己也就此登上那無可預測的失意前程，重臨舊地，依依楊柳牽動着他的離愁别恨，不禁眼淚紛紛。前年和友人們一起泛舟金明池歸來，多情的楊柳也是這般輕柔的飄拂，仿佛要爲他們繫留小舟，讓他們登岸盡情遊樂；那時候，他和蘇軾以及"蘇門四學士"等師友們面對碧緑的原野、倚着朱紅的橋欄，詩詞唱和，其樂無窮。今天，楊柳依然，碧野朱橋依然，但一切的歡樂都已成"當日事"，歡樂一去不復返，蘇軾、黄庭堅等人已在他之前接連流放出京，現在他也沉重地踏上流放遠方的途程。往日歡會的師友都"不見"，衹有往日泛舟游賞的池水仍"空流"。

前面已經説過，不斷流淌的河水，方盛而將逝的春光，最易勾起人光陰易逝的愁嘆，因此下片作者深長地感慨"韶華"不再，他已經四十五歲，鬢髮斑白。此景此情，使他滿懷的"恨悠

悠”都無從訴説，由此化爲最後的動人心魄的結句：“便作春江都是淚，流不盡，許多愁。”《草堂詩餘》正集卷二評曰：“李後主‘問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流’，少游翻之。文人之心，敏于不竭。”

秦觀的確是更深化地推進了李煜的詞意：即便“一江春水向東流”的都是淚吧，也“流不盡許多愁”。因此“恰似”還不足以形容其淚之多、其愁之長，衹能讓讀者自己去想象了。

秦觀被遠遠謫貶到湖南郴州，到紹聖四年二月，朝廷權貴們對政敵加緊打擊，又將秦觀進一步流放到更遥遠、更荒僻的廣西横州（就在這同時，蘇軾也被從廣東逐往海南島）。面對政敵的無情打擊和渺茫的一團漆黑的未來，秦觀無法像蘇軾那樣自我排遣以解憂，而是以自己内向的、如女性般極其纖柔敏感的心靈全盤地承受着這深重的壓抑，由此而生的哀怨之傷更加濃鬱。在離開郴州前往横州之際，他住在郴州客館裏，懷着難以描述的悽楚之情，寫下了一首交織着嘆息與呻吟的《踏莎行》詞：

霧失樓臺，月迷津渡，桃源望斷無尋處。可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮。　驛寄梅花，魚傳尺素，砌成此恨無重數。郴江本自繞郴山，為誰流下瀟湘去！

上片先寫他從寂寞的客館中看到的蕭瑟冷清的郴州春夜景象：樓臺消失在迷霧之中，“津渡”隱没在朦朧的月色中，一片黑暗迷茫，他看不到前途，看不到希望。他的希望是什麼？那就是逃離這慘淡的人世、冷酷的官場，尋求那美好的“世外桃源”。然而，這樣的仙境他却“望斷無尋處”，仍然被層層籠罩在黑暗

現實的陰雲迷霧之中，孤獨地被關閉在荒僻的郴州客館内，和他作伴的，衹有這早春二月裏難耐的春寒。在他的感覺裏，這春寒也跟他一起被“孤館”所關“閉”，令他逃不脱、躲不開。和春寒一起被禁閉的心理感受，正説明秦觀内心深處的“寒”是多麼沉重，這内心之寒是比外界氣温之寒更難令人承受的，“杜鵑聲裏斜陽暮”一句可看出他是從下午一直孤獨地坐到“月迷津渡”的夜晚。杜鵑啼聲悽切，是飄泊天涯的人思鄉愁情的化身，秦觀没有直接寫“愁”，寫“恨”，但他描繪的每一個物象都在深化、增濃他的“愁”、他的“恨”。

下片“驛寄梅花，魚傳尺素”兩句是含蓄的用典，東晉陸凱《贈范曄詩》：“折梅逢驛使，寄與隴頭人。江南無所有，聊寄一枝春。”古詩《飲馬長城窟行》又有“客從遠方來，遺我雙鯉魚。呼兒烹鯉魚，中有尺素書”之句。那麼此時還給秦觀寄來書信的可能是哪些友人呢？當然還應該是蘇軾、黄庭堅等人；他從來信中得知些什麼呢？大概得知蘇軾已更遠地流放海南島，黄庭堅也更遠地流放戎州（今四川宜賓）等等，友人的飽受迫害，自然使秦觀寒冷的内心更加寒冷，展讀友人的書信不僅不能排遣煩惱，反而更加“砌成此恨無重數”，“砌”就是堆砌、聚集，不可捉摸的愁情恨意在秦觀筆下物化成爲可以重重疊疊堆砌起來、將他包圍起來之有體積的實體，在這樣的重壓圍困下，令讀者似乎感受到他内心的顫抖和呻吟！最後“郴江本自繞郴山，爲誰流下瀟湘去”？郴江，湘江支流，源于湘西，過郴州及郴山，與瀟江同匯入湘江。失意的文人，一向都把自然山水看成是惟一可親可愛的精神寄托，但極度悽楚的秦觀此時對山水都發生了疑問和動摇：本來陪伴我環繞郴山而流的郴江水，竟也離我而去，逕自北流入

瀟水、湘江，東匯入洞庭、長江，滾滾奔向那繁華富麗的江浙蘇杭。爲誰流下瀟湘去？這問題反過來就是：你竟不再陪伴孤獨寂寞的我而留下？不僅社會抛棄了他，連自然山水也抛棄了他！

這最後的兩句是無理可言的，但正因此又是動人的，多情的作者將自己的感情傾注到本無感情可言的自然山水上。郴江本不爲誰而留下，也不爲誰而離去；是秦觀自己即將遠逐廣西而離開了郴州、郴江。但是作者極度哀怨中奇特的感受和無理的責問"郴江本自繞郴山，爲誰流下瀟湘去"，的確令人倍感沉痛！

這首沉痛哀怨的《踏莎行》，使讀者毫不奇怪爲什麼僅僅三年之後秦觀就死在廣西。據《苕溪漁隱叢話》前集卷五十引《冷齋夜話》："少游到郴州，作長短句云：'霧失樓臺……'東坡絶愛其尾兩句，自書于扇，云：'少游已矣，雖萬人何贖！'"

我們説秦觀是一個哀怨的詞人，是指他把一個在封建時代的重重壓抑下苦悶徬徨的文人之内心世界寫得如此悽切感人，這個題材在舊文人筆下本來不算新鮮，許多有切身感受或没有切身感受的文人往往都會發出些類似的有病或無病呻吟。但秦觀寫的是自己切身的感受，而且是以自己獨到的審美感受和天賦才華寫出這種感受，這就是他的不平凡之處。

我們前面還説過，秦觀跟柳永、晏幾道等婉約詞高手一樣，也寫過許多酬贈青樓歌妓的詞，這又構成秦詞的第二大題材，《滿庭芳》一詞堪稱其中名作：

山抹微雲，天連衰草，畫角聲斷譙門。暫停征棹，聊共引離樽。多少蓬萊舊事，空回首烟靄紛紛。斜陽外，寒鴉萬點，流水繞孤村。　銷魂，當此際香囊暗解、羅帶輕分，漫

贏得青樓薄倖名存。此去何時見也？襟袖上空惹啼痕。傷情處，高城望斷，燈火已黃昏。

這首詞很可能是秦觀早年中進士前漫遊江湖，與歌女交往時所寫。寫的是離別，他再一次登上新的旅途時與“她”難分難捨之情。詞的結構大體上仍是上片寫景，下片抒情。首句“山抹微雲”的“抹”字，一向爲人們所稱賞：遠山淡淡地籠着一層微雲，但作者不用“籠”、“遮”、“掩”一類慣常字眼，却用一個“抹”——不僅新穎，更使人聯想到猶如一支畫筆輕輕的水墨點染、塗抹，頓生如詩如畫之感。下一句“天連衰草”，“連”或作“黏”，即遠處天地一綫黏連，寫盡極目遠望情景，“衰草”更點明蕭瑟的晚秋時節。這一派空曠寂寥的景象，使離人更增感傷，何況是“畫角聲斷譙門”的黃昏之時！悽涼悲鳴的號角，預告着城門將閉，留連不捨的戀人此時必須分手了。他們最後一次舉起“離樽”，最後一次互訴衷腸。回首一起度過的那些蓬萊境界般美好的時光，此時似真似幻，祇如同一派烟霧空茫，都不知如何訴説了，祇有悵然失神地凝目遠望，祇見那“斜陽外，寒鴉萬點，流水繞孤村”：這又是歷代嘆賞的名句！這裏，作者並不直抒悲情，依然祇用筆點染出一幅畫境，黃昏的斜陽、晚歸的寒鴉、蕭瑟的流水、孤寂的荒村……作者的悲情全在言語之外，又全在這畫幅之中，令讀者體味不盡。“斜陽外”三句乃化用隋煬帝詩：“寒鴉飛數點，流水繞孤村。斜陽欲落處，一望黯消魂。”清賀貽孫《詩筏》評曰：“余謂此語在隋煬帝詩中，祇屬平常，入少游詞特爲妙絶。蓋少游之妙，在‘斜陽外’三字，見聞空幻；又‘寒鴉’、‘流水’，煬帝以五言劃爲兩景，少游用長短句錯落，與

'斜陽外'三景合爲一景，遂如一幅佳圖。此乃點化之神，必如此，乃可用古語耳。"這便道出了詞的"長短句"之妙：整飭的五言詩句猶如兩疊並列的砌磚，將"寒鴉"等"劃爲兩景"；而詞則以三個"長短句錯落"，猶如交疊砌磚，構成一個整體，乃能"三景合爲一景，遂如一幅佳圖"！

上片寫景兼抒情，下片則抒情兼寫景。寫兩人分別互贈腰間香囊及羅帶時的極度傷心，唐代杜牧曾有"十年一覺揚州夢，贏得青樓薄倖名"的詩句，此時秦觀也反省自己：能逃脱這"青樓薄倖名"嗎？他不知道，他也無從向"她"解釋。封建時代的文人誰個不四處奔波，謀求"功名"？因此誰也不知道自己又將奔向何方，前途如何。因此他無法回答"此去何時見也"，衹有空灑惜别的淚痕。在這無從解釋、無從訴説的"傷情"時，衹有再一次凝目遠望，然而蒼天無語，衹有"高城望斷，燈火已黄昏"……

此詞爲長調，以悽迷景物，烘托離人悽迷心境，將男主人公與歌妓分别時的感傷之情與晚秋日暮的悲凉之景融爲一體，全詞很像柳永的《雨霖鈴》，但秦觀較含蓄，柳永較直露；秦觀語言較洗煉典雅，柳永語言較通俗質樸；秦觀重在情景交融，柳永重在直抒胸臆：兩人的風格差異是非常明顯的。

再如著名的《八六子》詞也是如此，此詞寫戀人别後的相思之情，在對昔日柔情的回味中展露無限惆悵：

倚危亭，恨如芳草，萋萋剗盡還生。念柳外青驄别後，水邊紅袂分時，愴然暗驚。　無端天與娉婷，夜月一簾幽夢，春風十里柔情。怎奈向，歡娱漸隨流水，素弦聲斷，翠

銷香減，那堪片片飛花弄晚，濛濛殘雨籠晴。正銷凝，黄鸝又啼數聲。

往昔歡聚的追憶與現實相思的苦情在此詞中交錯重疊，全詞色彩十分絢麗，芳草柳外、夜月春風、素弦翠綃、飛花黄鸝等等，頗似小晏詞之繽紛；更以“青驄”（青色駿馬）喻己，以“紅袂”喻“她”，每覩無盡芳草，即“愴然暗驚”于彼此分離之迢迢無盡；回憶她的美麗（娉婷）而謂之“天與”，更謂之“無端”——怪老天爺不該將她生得如此美麗，這又真是“無理而妙”，更見作者之一往情深。“夜月一簾”二句，又將杜牧詩“春風十里揚州路，捲上珠簾總不如”（《贈别》）的名句轉化爲極爲形象、極爲温馨甜蜜的畫面，沉浸于如此美好的回憶，銷魂凝神之際，竟又被黄鸝啼聲唤回分離的現實（此處暗用唐金昌緒《春怨》詩：“打起黄鶯兒，莫教樹上啼，啼時驚妾夢，不得到遼西。”）面對本屬極爲清麗的“片片飛花弄晚，濛濛殘雨籠晴”的良辰美景，也衹能留下情何以堪的痛苦了。清馮煦《蒿庵詞話》謂秦觀此類艷詞實際上也凝聚着自己一生潦倒、仕途坎坷之悲，“故所爲詞寄慨身世，閑雅有情思，酒邊花下，一往而深”。

秦觀詞的風格内容也有其大師的多樣化特點。他最出色的愛情詞，是衆所周知的《鵲橋仙》：

纖雲弄巧，飛星傳恨，銀漢迢迢暗度。金風玉露一相逢，便勝却人間無數。　柔情似水，佳期如夢，忍顧鵲橋歸路！兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮！

牛郎、織女的故事千百年來流傳在廣大民間，已經成爲中華民族贊美純潔愛情的頌歌。歷代詩詞家吟詠“七夕相會”的篇章多如夜空繁星，但秦觀的這首《鵲橋仙》則是其中最晶瑩奪目的一顆。在“金風玉露一相逢”的七夕秋夜，一對情侣的重逢在秦觀筆下是多麽珍貴，多麽甜蜜，真是“勝却人間無數”——人間那無數終年厮守的凡夫俗婦，或尋歡作樂醉生夢死，或同床異夢怨若仇敵，他們哪裏比得上雖然終年分離却能一夕歡聚的牛郎織女！

作者在這裏點出“便勝却人間無數”是有深意的。因爲人間還真有無數凡夫俗婦們在那裏嘲笑着牛郎織女的終年分離呢，最著名的莫過于唐朝玄宗皇帝和楊貴妃這兩口兒了。據白居易《長恨歌》説，唐玄宗和楊貴妃曾在“七月七日長生殿，夜半無人私語時”仰望牛郎織女星，指天發誓要永不分離：“在天願作比翼鳥，在地願爲連理枝”，决不要像牛郎織女似的天各一方——但是後來在馬嵬坡護衛唐玄宗的“六軍”造反，唐玄宗爲了保命，却親自允許亂兵殺死了楊貴妃。這真是對“七月七日長生殿”山盟海誓的莫大諷刺！因此晚唐詩人李商隱《馬嵬坡》詩嘲笑唐玄宗和楊貴妃這一對凡夫俗婦：“此日六軍同駐馬，當時七夕笑牽牛”——你們有什麽資格“笑牽牛”！

在秦觀的筆下，高爽的“金風”、晶瑩的“玉露”，更襯托出牛郎織女愛情的聖潔不凡，由此過渡到下片的“柔情似水，佳期如夢”，但即使“猶恐相逢是夢中”，也好夢不長，轉瞬分離，此時牛郎與織女難分難捨、無限幸福與無限辛酸交集的情景，真如同再現讀者眼前。但也正是在這裏，作者的筆鋒頓轉：“兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮?”——雙方愛情的純潔崇高，在于

天長地久的精誠專一，不在于朝朝暮暮的終日厮守。天上雙星儘管一年僅有一度七夕相聚，但情真意摯，始終不渝，這美麗的傳説幾千年來伴隨着中華民族，並將永遠延綿下去，這真是整個天地宇宙間最偉大最無與倫比的愛情！

整個這首《鵲橋仙》的靈魂就在于這最後兩句。我們已經説過，歷代文人吟詠“七夕”的篇章不可勝數，但大抵都是悲嘆牛郎織女的相逢不易，同情他們的愛情“悲劇”，但秦觀却跳出這個俗套，唱了一曲美好的“七夕”贊歌。恰如《草堂詩餘正集》卷二評：“七夕歌以雙星會少别多爲恨，獨少游此詞謂‘兩情若是久長時’二句，化朽腐爲神奇。”當然，也不應認爲這首《鵲橋仙》是一首歡樂頌，它是在無限悲恨辛酸中的無限甜蜜幸福，正是在這樣强烈的對照下，那“恨”與“情”纔特别動人，凝聚成“兩情若是久長時，又豈在朝朝暮暮”，這是牛郎織女臨别的安慰和期待，更是借牛郎織女而對“人間無數”真正生死不渝的愛情的贊頌的絶唱！

秦觀的詞保存至今的並不多，大概不過七、八十首，編爲《淮海居士長短句》一集。儘管作品數量不多，但歷代却公認他是宋詞婉約詞風屈指可數的代表，馮煦《蒿庵詞話》云：“他人之詞，詞才也；少游之詞，詞心也。得之于内，不可以傳，雖子瞻之明雋，耆卿之幽秀，猶若有瞠乎後者，况其下耶！”秦觀的詞特别擅長于寫景，尤其是描繪出一幅幅悽迷朦朧的意象，而將自己深沉、哀怨的情感貫注其中；他的語言特别精美凝煉，最適合于這種情景交融的描繪。秦觀詞有很多幽美的句子流傳于世，如“自在飛花輕似夢，無邊絲雨細如愁”（《浣溪沙》），“春去也，飛紅萬點愁如海”（《千秋歲》），以及“便作春江都是淚，流不

盡，許多愁”、“山抹微雲，天連衰草”、“哪堪片片飛花弄晚，濛濛殘雨籠晴”等等，那比喻的奇妙、感情的細膩，真令讀者嘆賞。馮煦《蒿庵論詞》評云：“淮海、小山，真古之傷心人也。其淡語皆有味，淺語皆有致，求之兩宋詞人，實罕其匹。”的確，秦觀、晏幾道二人的詞，在“情”的表達抒寫上可謂造極于兩宋婉約詞之最，足令今天的人們仍然爲之“傷心”。

第三節　釵鈿墮處遺香澤，亂點桃蹊，輕翻柳陌

——周邦彦與宋詞之“第二境界”

自蘇軾、秦觀以後，在以蔡京等爲首的所謂“新黨”對舊黨的殘酷迫害和日益黑暗的政治局面下，北宋文學在詩歌、散文方面從整體上走入低潮，而詞壇上却出現了一位卓有成就，並在宋詞的發展史上產生了承前啓後重大影響的大師——周邦彦。

周邦彦（1056——1121），字美成，别號清真居士，錢塘（杭州）人。近現代詞學界對周邦彦爭議很大，因爲他在政治上似乎屬于相當缺乏操守的人物。他在宋神宗變法已經造成嚴重弊端、王安石也被迫下臺的元豐年間，赴京向神宗獻上歌功頌德的《汴都賦》，由此投靠變法派，當一名文學侍臣；當北宋最末一個皇帝——以風流和昏庸出名的徽宗當政之時，他與權臣蔡京也搭上關係，奉命提舉大晟府——徽宗專設的掌管音樂詞章的政府機關，直到北宋滅亡前五年去世，他的仕途相當順暢。

周邦彦其實没有甚麼政治上的欲望和抱負，他很可能根本就不關心政治上的新舊黨爭、正義或非正義之類問題，他衹是一個醉心于“爲藝術而藝術”的詞人，他在大晟府裏坐頭把交椅，殫

精竭慮于創作詞章、審定音律。他對音樂的精通可能更在柳永之上，自行創編了不少新的、音律嚴格高雅而又複雜多變的詞調，南宋末張炎《詞源》卷下評曰："粤自隋、唐以來，聲詩間爲長短句，至唐人則有《尊前》、《花間》集。迄于崇寧（宋徽宗年號），立大晟府，命周美成諸人討論古音，審定古調。……由此八十四調之聲稍傳。而美成諸人又復增演慢曲引、近，或移宫換羽，爲三犯、四犯之曲，按月律爲之，其曲遂繁。"周邦彦更專研詞的寫作技巧，在四聲平仄、用字造句、章法結構等等方面有重要的創新。他的作品就像宫廷裏收藏的珍寶，精緻昂貴，光彩奪目，但一般小人物們却不大欣賞得起。

但無論如何，周邦彦標志着宋詞的一個重大轉變：此前從晚唐五代直到蘇軾、秦觀的詞，基本上都是"情動于中而形于言"、如同傳統的詩歌那樣有感于物而發爲言志抒情之作，或在酒筵場合中隨機爲歌妓填寫，並不很下功夫于"詞"的形式本身——這多多少少還殘留着傳統的北方文學那種質樸的、内容重于形式的遺風；而自周邦彦開始，詞作者轉而致力于形式方面的嚴格講究，精心安排詞的篇章布局、段落結構、字句選煉，精益求精于音律的配合、平仄的諧調。《四庫全書總目提要·〈片玉詞〉提要》稱："邦彦妙解音律，爲詞家之冠。所制諸調，非獨音之平仄宜遵，即仄字中上、去、入三音，亦不容相混。"字字句句嚴守聲律，不像此前作者那樣往往放寬尺度有所變通，所謂"四聲入詞，至清真而極變化。"（夏承燾《唐宋詞論叢·論唐宋詞字聲之演變》）周邦彦詞以長調爲主，這也開啓了南宋詞人普徧流行長調的風習。長調的篇幅容量當然就要求作者在謀篇布局、層次結構等形式方面更加精心爲之——總之，由周邦彦開始的這一整

套純粹江南文化情調的精巧雅緻的細膩講究，幾乎貫穿了整個南宋詞壇上佔主流地位的婉約一派。

相對其形式而言，周詞在內容方面似乎缺少創新。他早年遊學于京師太學，與京城歌妓不免有許多風流韻事，這構成了周邦彥苦心專研詞調、詞律時的重要創作題材，如著名的《拜星月慢》，此詞調即爲周邦彥自創，描述他與一歌妓愛情的遭遇：

夜色催更，清塵收露，小曲幽坊月暗。竹檻燈窗，識秋娘庭院。笑相遇，似覺瓊枝玉樹相倚，暖日明霞光爛。水盼蘭情，總平生稀見。　畫圖中舊識春風面。誰知道自到瑤臺畔，眷戀雨潤雲溫，苦驚風吹散。念荒寒寄宿無人館，重門閉，敗壁秋蟲嘆。怎奈向一縷相思，隔溪山不斷。

這本是柳永、秦觀們手中老而又老的題材，但周邦彥却在篇章層次安排上令讀者爲之耳目一新。詞的上片純從倒叙入手，精筆描繪出一幅與情人幽會的美好清夜中的雅緻庭院圖景，“秋娘”表明情人身份，唐歌妓多以秋娘爲名，如白居易《琵琶行》“妝成每被秋娘妒”等等，接着“玉樹瓊枝相倚”二句寫他們相愛的身影之美好、歡聚之温馨；“水盼蘭情”寫她如秋波脈脈之眼神和如蘭花芬芳之深情，用詞極爲精緻考究。下片陡轉入分離的現實：如今衹能從畫圖中回味她如春風般的美麗，“誰知道”以下再追述出愛情“苦驚風吹散”的不幸結局，然後再回轉到現實“念荒寒寄宿無人館”的自己，在冷清寂寞中“一縷相思，隔溪山不斷”結束全篇。全詞在轉折鋪叙中屢造懸念，而最終完整展現出尋訪、相遇、歡會、驚散隔絕的過程，表現出很高的結構組

纖技巧。周濟《宋四家詞選》盛贊此詞“全是追思，却純用實寫。但讀前半闕，幾疑是賦也；換頭再爲加倍跌宕之，他人萬萬無此力量”。

周邦彦《解連環》一詞也同樣知名，此詞爲追念已經中斷往來的熱戀情人而作，表露出無限繾綣的相思之情：

> 怨懷無託，嗟情人斷絶，信音遼邈。縱妙手能解連環，似風散雨收，霧輕雲薄。燕子樓空，暗塵鎖一床弦索，想移根換葉，盡是舊時手種紅藥。 汀洲漸生杜若，料舟依岸曲，人在天角。漫記得當日音書，把閑言閑語，待總燒却。水驛春回，望寄我江南梅萼。拚今生，對花對酒，為伊淚落。

此調本名《望梅》，乃柳永所創，但却因周邦彦此詞之流傳及其中的“妙手能解連環”句，後人遂更此調名爲《解連環》。與前一首《拜星月慢》不同，此詞開始的“怨懷無託”句，起筆就點明主題，乃“情人斷絶”之“怨”。接着用《戰國策·齊策》之典：“秦昭王嘗使使者遺君王后玉連環，曰：‘齊多智，而解此環不?’……君王后引椎破之，謝秦使曰：‘謹以解矣!’”此處指對方如以椎“解連環”般以决絶的態度中斷了彼此的情愫；“燕子樓空”，乃前舉蘇軾《永遇樂》（“明月如霜”）之句，暗寓“佳人何在”，如今往日歡會之所，絲竹管弦已是塵灰封滿，她當日手種的紅芍藥，也如同舊情不再“移根換葉”了。詞的下片筆端在自己與情人兩者心理間反復轉折：想象她舟行江南天涯，當時兩人往來的音書，大概都成“閑言閑語”而被她“燒却”，但自

己終歸一片痴情地盼她寄來“江南梅蕚”（見前舉秦觀《踏莎行》“驛寄梅花”句），不過又明知此痴望必成空，却今生今世一縷相思不可斷絶，最終是“拚今生，對花對酒，爲伊淚落”。全詞都從想象入手，感情迴環往復，極寫“怨懷”之深，單相思痴情之濃，全不似柳永、秦觀們此類詞多從負疚于女方的角度抒情，自認自怨“薄情”、“薄倖”，周邦彦筆下的責任都在女方，是這些“冶葉倡條”（周詞《尉遲杯》、《一寸金》之句）們對不起自己——也許的確是如此，但天知道該怨誰！

除“艷情”之外，周邦彦以“羈旅”客思爲題材的詞也寫得很好，但更值得一提的是他的詠物詞。在周邦彦之前，北宋詠物詞很少見，到南宋則大量興起，周邦彦可謂開其風氣。這裏且舉出他的《六醜》一詞。

此詞調亦爲周邦彦自創。宋周密《浩然齋雅談》卷下載此詞曾演唱於宫禁之中，宋徽宗“問《六醜》之義，莫能對。急召周邦彦問之。對曰：‘此犯六調，皆聲之美者，然絶難歌。昔高陽氏有子六人，才而醜，故以比之。’”此詞題爲“薔薇花謝後”，是周邦彦詠物詞名作之一：

正單衣試酒，悵客裏光陰虚擲，願春暫留。春歸如過翼，一去無跡。為問家何在？夜來風雨，葬楚宫傾國，釵鈿墮處遺香澤，亂點桃蹊，輕翻柳陌。多情更誰追惜？但蜂媒蝶使，時叩窗隔。　東園沉寂，漸曚籠暗碧，静繞珍叢底，成嘆息。長條故惹行客，似牽衣待話别，情無極。殘英小，强簪巾幘，終不似一朵釵頭顫裊，向人攲側。漂流處，莫趁潮汐，恐斷紅尚有相思字，何由見得？

此詞描寫詠嘆薔薇之凋謝，通篇緊扣凋謝後的薔薇，充分運用比喻、借代、擬人、想象、聯想的多種手法，恰切地點化前人詩句入詞，層層轉折，前後照應，一氣貫注。起筆從客居無聊入手，嘆春光如飛鳥之過翼，衹聽得夜來風雨聲，花落知多少，由此又從惜春而自然過渡轉入惜花。花雖如“楚宫傾國”之美，却已飄零葬泥土了。（唐韓偓《哭花》詩：“夜來風雨葬西施。”）以下“釵鈿墮處遺香澤”也進一步暗用楊貴妃之死喻薔薇（白居易《長恨歌》：“花鈿委地無人收，翠翹金雀玉搔頭。”），然而這墮地的釵鈿猶遺存美人肌膚的“香澤”，更顯見作者珍愛惋惜落花之心。那零落的花瓣，散亂地點綴在翻捲在“桃蹊柳陌”，更有誰去多情追惜？衹有飛遊于花叢中的蜜蜂蝴蝶，如媒人使者，時時叩碰着詩人的窗槅，傳遞着詩人憐惜落花的悲情。

下片則轉而用擬人手法描寫落花，寫落花對詩人的依戀，與上片寫詩人之惜花形成對照，更寫出薔薇不同凡俗的品格：東園因春盡，紅花已落，衹剩碧緑的葉叢，故顯得幽暗朦朧而“沉寂”。花瓣繞落“珍叢”（薔薇花叢）之下而嘆息，薔薇纖細的長枝條上多刺，常鈎住人的衣服，因此説它“故惹行客”。這裏“行客”指客居京城的作者自己，表現薔薇對詩人的眷戀之情，“似牽衣待話别，情無極”。于是詩人彎腰拾起一小小“殘英”，好不容易纔插戴上頭巾，但詩人仍然非常珍愛頭上這朵小小“殘英”，因爲它終不像那些插戴在貴婦人釵頭上的碩大鮮花，顫巍巍地“向人攲側”、摇曳弄姿。這裏，作者暗示出薔薇那“帶刺的品格”：雖然凋謝飄零，也不肯向人獻媚取悦。“飄流處，莫趁潮汐”，是詩人對落花的想象，落花終隨流水飄去，但詩人希望

它莫隨潮汐漲落而同這春天一樣消失無迹，不然它那多情相思的形影，讓詩人再“何由見得”？這裏，作者巧妙地暗用了唐代宫女“紅葉題詩”的故事：范攄《雲溪友議》卷下載“盧渥舍人應舉之歲，偶臨御溝，見一紅葉，命僕搴來。葉上乃有一絶句，……詩云：‘水流何太急？深宫盡日閑。殷勤謝紅葉，好去到人間。’”這詩句流露出長年鎖居深宫、與世隔絶的宫女的哀怨和她們對“人間”生活的渴望，使全詞的意境由此升華到周邦彦詞中少有的高度。

這首詞是寫給宫廷歌女們演唱的，當她們唱到這最後幾句時，也許會因爲自己囚居的不幸生涯而流淚吧？但徽宗皇帝竟也没有怪罪周邦彦，畢竟他也是一個藝術修養很高的詞人，可能完全被《六醜》那迴旋往復、優美婉轉的結構和旋律，以及那精緻含蓄、詩意濃鬱的詞句陶醉了。

嚴整而新穎的音韻格律、縝密紆曲的篇章結構和精煉典雅極富書卷氣的遣詞用句，是周邦彦詞的突出特點，對此前人評價極高。其中陳廷焯《白雨齋詞話》之論可爲代表：“詞至美成，乃有大宗。前收蘇、秦之終，後開姜、史之始，自有詞人以來，不得不推爲巨擘，後之爲詞者，亦難出其範圍。然其妙處，亦不外沉鬱、頓挫。頓挫則有姿態，沉鬱則極深厚；既有姿態，又極深厚，詞中三昧，亦盡于此矣。”但歷代批評者却也不乏其人，王國維《人間詞話》亦可爲代表：“美成深遠之致，不及歐、秦，惟言情體物，窮極工巧，故不失爲第一流之作者；但恨創調之才多，創意之才少耳。”

一般而言，今天的論者多確認周邦彦衹是“給我們留下了一些雖然精美絶倫，但却缺乏重大社會意義的作品”（沈祖棻《宋

詞賞析》第一三〇頁)。不過嚴格說來，歷代多數詞家恐怕都難免于這一點，即以晏殊、歐陽脩、柳永、秦觀、晏幾道等人而言，又有幾篇具有重大社會意義的作品？這本來就是詞這種體裁在内容表現上的限制或者特點所致。綜觀周邦彥一百數十首《片玉詞》(或曰《清真詞》)，在内容上的確相當單薄，而同以上諸人比較，更主要還是“情”之不足以動人。如極推崇周邦彥的清代詞學家周濟評周邦彥懷念某歌妓的《瑞龍吟》，謂之：“看其由無情入，終歸無情。”那麽，上面所舉的《拜星月慢》、《解連環》等詞，無論如何“一縷相思，隔溪山不斷”、“拚今生，對花對酒，爲伊淚落”，那精美絶倫的篇章也還是掩不住“終歸無情”——因爲周邦彥 的“情”本來就專注于詞之本身，而不在“她”。南宋樓鑰作《清真先生文集序》稱周邦彥“樂府傳播，風流自賞，又性好音律，知古之妙解……人必以爲豪放飄逸高視古人，非攻苦力學以寸進者。及詳味其詞，經史百家之言，盤屈于筆下，若自己出，一何用功之深而致力之精也”！周邦彥的確是一個苦心孤詣爲藝術而藝術的詞人，他探索出了一條可供後世學詞者以學問思力摹仿追步的作詞道路，從而成爲南宋以來學詞者之“大宗”——宋詞的這種情况很像宋詩：儘管蘇軾是兩宋最有成就的詩人，但兩宋詩壇上影響最大，最爲人所追摹研習的詩家之“宗”却並非蘇軾，而是標榜以杜甫爲“祖”的黄庭堅，因爲黄庭堅在詩之立意、章法、句法，及其“點鐵成金”、“奪胎换骨”之説在煉字用典等方面，爲後代學詩者提供了一系列通過勤奮練習技巧、積纍書本知識從而掌握作詩技能的可以遵循的法度規則，至于蘇軾，則恰如李白之天才横溢，實在令後人難以學步。王國維雖貶低周邦彥，而晚年作《清真先生遺事》又極力推

重周："以宋詞比唐詩，則東坡似太白，……而詞中老杜，非先生不可。"的確，周邦彥爲專研詞藝而"拚今生，對花對酒，爲伊淚落"，頗似柳永爲"情"而"衣帶漸寬終不悔，爲伊消得人憔悴"，他的殫精竭慮、嘔心瀝血，可謂成功地將宋詞的發展沿着婉約的道路，繼晏、歐之後而推進升華到"第二境界"。

第四節　一川烟草，滿城風絮，梅子黄時雨

——北宋末年詞壇

在北宋末年的文學低潮中，除周邦彥外，值得一提的詞作者當首推賀鑄。

賀鑄（1052——1125），字方回，其詞集爲《東山詞》（或《東山樂府》）。"蘇門四學士"之一的張耒曾爲之作《東山詞序》，稱："方回樂府妙絶一世，盛麗如游金、張之堂，妖冶如攬嬙、施之袂，幽索如屈、宋，悲壯如蘇、李。"賀鑄居蘇州横塘時所作《青玉案》一詞可爲其代表作：

> 凌波不過横塘路，但目送、芳塵去。錦瑟年華誰與度？月橋花院，瑣窗朱户，祇有春知處。　碧雲冉冉蘅皋暮，彩筆新題斷腸句。試問閑愁都幾許？一川烟草，滿城風絮，梅子黄時雨。

此詞以望美人不來發端（用曹植《洛神賦》"凌波微步"喻美人），通過愛情之失意抒發政治上的悒悒不得志，張耒所謂"幽索如屈、宋"，蓋指此類以"美人芳草之思"喻政治抱負之

意，通篇意境當屬慣見，而語言清新，結句猶爲人所稱賞。羅大經《鶴林玉露》卷七謂"詩家有以山喻愁者"，"有以水喻愁者"，而"一川烟草"三句"蓋以三者比愁之多也，尤爲新奇。兼興中有比，意味更長"。應當說，賀鑄這種"博喻"的方式，在民歌中倒是常見的，如本書第二章中所舉漢樂府民歌《上邪》，及敦煌曲子詞《菩薩蠻》（"枕前發盡千般願"）都是以一連串之比喻來表明矢志愛情之堅貞不移，但這種手法在文人筆下却少見，詞中更是幾乎没有，故賀鑄用之，"尤爲新奇"。周紫芝《竹坡詩話》卷一曰："賀方回嘗作《青玉案》詞，有'梅子黄時雨'之句，人皆服其工，士大夫謂之'賀梅子'。"

賀鑄是貴族子弟出身，青年時代很有些狂放，不把達官貴人們放在眼裏，這種性格反映在他的詞裏，居然有時也帶有一股奔騰激越的氣概。他的《六州歌頭》一詞在當時沉悶軟媚的詞壇上堪稱異響，此詞用所謂"悲壯如蘇、李"的邊塞歌曲激越蒼凉的旋律，抒寫出作者尚氣任俠的個性，表現他有心報國而無路請纓，沉淪下僚最終投閑置散的不平之氣，南宋張孝祥、辛棄疾、劉過等愛國詞人都有續作，賀與蘇軾雖無關涉，但由此仍可看出豪放詞風從蘇軾到辛棄疾的某種傳承過渡情形：

少年俠氣，交結五都雄。肝膽洞，毛髮聳，立談間，死生同，一諾千金重。推翹勇，矜豪縱，輕蓋擁，聯飛鞚，鬥城東。轟飲酒壚，春色浮寒甕，吸海垂虹。閑呼鷹嗾犬，白羽摘雕弓，狡穴俄空，樂匆匆。　似黄粱夢，辭丹鳳；明月共，漾孤蓬。官冗從，懷倥偬，落塵籠，簿書叢。鶡弁如雲衆，供粗用，忽奇功。笳鼓動，漁陽弄，思悲翁。不請長

纓，繫取天驕種，劍吼西風。恨登山臨水，手寄七弦桐，目送歸鴻。

詞中描寫了一個勇猛豪壯的少年俠士（實際上是他自己的寫照），這位俠士希望到邊塞上同入侵者作戰，爲國家立功，像這樣的少年俠士形象，我們祇在戰國時代的聶政、荆軻等人身上纔看見過，在司馬遷、李白等的文筆和詩筆下讀到過。但在北宋末年一塌糊塗的政局中，這位俠士終于祇能是一事無成，自憾如今退居山林以度餘生。嵇康《送秀才入軍》詩云："目送歸鴻，手揮五弦。俯仰自得，游心太玄。"是寫其山林間的自得其樂，而賀鑄則是自恨"登山臨水"，在漫遊江湖中白白度過一生，晚年退居蘇州，抑鬱而終。

名列"蘇門四學士"之首的黄庭堅，是兩宋影響最大的詩派江西詩派的開户之宗，也是北宋末年知名的詞人，前引陳師道謂"今代詞手，惟秦七、黄九耳"。（見前第三章第一節）當然他又是那種爭議很大的"當代詞手"，如陳廷焯《白雨齋詞話》卷一嘲笑"黄九于詞，直是門外漢"。不過其《山谷詞》中雖多有俗濫粗俚之作，但也有一些詞章寫得超逸灑脱，頗有東坡之風，在北宋晚期詞壇上是不容忽視的。他的《清平樂》一詞就相當著名：

春歸何處？寂寞無行路。若有人知春去處，喚取歸來同住。　春無踪跡誰知？除非問取黄鸝。百囀無人能解，因風飛過薔薇。

此詞惜春，通篇用擬人手法，筆勢跌宕起伏，想象奇特。上片惜春歸于不覺，而奇想“喚取歸來同住”；下片惜春去無踪影，想象黄鸝之鳴啼總是伴春而來，它必知春去處，可惜其千啼百囀而人不能懂，衹好“因風飛過薔薇”，薔薇開花于夏初，至此詩人乃知春確實歸去不可復來，全詞在思路跳躍中歸結于惆悵無奈。

再如他的《水調歌頭》：

瑶草一何碧，春入武陵溪。溪上桃花無數，花上有黄鸝。我欲穿花尋路，直入白雲深處，浩氣展虹霓。衹恐花深裏，紅露濕人衣。　坐白石，倚玉枕，指金徽。謫仙何處？無人伴我白螺杯。我為靈芝仙草，不為絳唇丹臉，長嘯亦何為？醉舞下山去，明月逐人歸。

格調輕靈飄逸，很像蘇軾《水調歌頭》“明月幾時有”之神采。

當時詞壇上還有不少佳作，雖然不是出於大家之手，但却長期膾炙人口。如李之儀（號姑溪居士，有《姑溪詞》）的《卜算子》：

我住長江頭，君住長江尾。日日思君不見君，共飲長江水。　此水幾時休，此恨何時已！衹願君心似我心，定不負相思意。

這是一首歌頌堅貞愛情，充滿民歌風格的小詞。“日日思君

不見君，共飲長江水”，一方面是直抒相思之情，另一方面也含有豐富的暗喻：此情如江之長，如江之深，如人必須飲水不可一日有缺，因此日日共飲長江水之時，也就是日日相思之時。

第一章第三節談到漢樂府民歌《上邪》及唐代敦煌曲子詞《菩薩蠻》，都是運用一系列决不可能發生的情况，來誓言愛情之决不“休”，那麽這一首《卜算子》也是借用這種手法，而專注于長江水之“何時休”！不過，《上邪》及《菩薩蠻》全篇都是斷然的誓詞，完全集中于“决不休”一點；而這首《卜算子》則通過上片抒寫愛情的深厚纏綿，再推進到下片决不休絶的“此恨(憾)”，“恨”即“愛”也；最後“衹願君心似我心，定不負相思意”，更表達出對“他”的殷切期望，這就不僅限于單方面斷然的誓詞，更是對雙方愛情的共勉，這種感情抒發更顯得婉轉渾然具有立體感，女主人公的性格也不僅堅貞决絶，更有溫柔深沉，體現出傳統的北方民歌手法進入“詞”這種南方文學形式時的“南方化”；而且這首詞的語言質樸明快，恰如長江流水一般迴旋而朗暢，毛晋《姑溪詞跋》贊云：“姑溪詞……小令更長于淡語、景語、情語。……即置之《片玉》、《漱玉》集中，莫能伯仲。至若‘我住長江頭’云云，直是古樂府俊語矣。”

宋徽宗時期的北宋社會，從朝廷到地方簡直一團糟。而這時，東北地區崛起了强悍的女真，女真族的金國很快滅掉遼國，接着進攻北宋。當宋徽宗正眉開眼笑地欣賞“大晟府”新獻的歌詞，沉醉在宫廷輕歌曼舞之中時，金國大隊騎兵已經如狂風暴雨般包圍了北宋京城開封。宋欽宗靖康元年（1126）底，金兵攻破開封，宋徽宗和他的兒子宋欽宗雙雙當了俘虜，北宋滅亡了。從此中國北方淪爲金國統治區，北宋的滅亡，帶給當時中國漢族人

民極大的苦難，也使一向醉生夢死的宋徽宗陡然從天堂落入了地獄。

1127年初，宋徽宗父子在金兵押解下離開中原，被流放到荒涼苦寒的東北地區。徽宗皇帝此時肝膽俱裂、痛不欲生，他大概覺得自己真像約一百五十年前的李後主，當年自己的祖先宋太宗俘虜了李後主，押解他離開江南來到中原開封。現在這悲慘的一幕竟又在自己身上重演！

宋徽宗的確太像李後主了，不僅身份、遭遇一樣，他們所具有的文學藝術才華也一樣。宋徽宗精通詩詞音樂，特別長於書法和繪畫，至今故宮博物館還收藏有他的花鳥山水親筆畫，都是價值連城的藝術珍品——不幸，他也跟李後主一樣，身爲國家元首，却對政治一竅不通。

此刻，1127年的早春時節，他被金兵押解前往東北，在離別中原故土的北行途中，他看見路邊一樹綻放的杏花，萬感交集，寫下一首《燕山亭·北行見杏花》：

裁剪冰綃，輕疊數重，淡着胭脂匀注。新樣靚女，艷溢香融，羞煞蕊珠宫女。易得凋零，更多少無情風雨，愁苦！問院落悽凉，幾番春暮？　憑寄離恨重重，這雙燕何曾會人言語？天遥地遠，萬水千山，知他故宫何處？怎不思量，除夢裏有時曾去，無據！和夢也新來不做。

上片專寫杏花。“裁剪冰綃”三句，用宫中絹花比喻杏花，“冰綃”即宫中專用的冰雪般潔白的貴重絹綢，經宫女們的巧手裁剪，疊出數重花瓣，再均匀地暈染上淡淡的胭脂，白裏透紅，

分外嬌艷。人們常用"像真正的鮮花"來贊美手工製作的絹花，但宋徽宗在這裏却倒過來，用手工製作的絹花來描寫真正的杏花，這是他個人長期豪華宫廷生活經驗的反映，而這樣的描寫，連同"蕊珠宫女"、"艷溢香融"等意象，更使山野間的杏花帶上一種高貴典雅的宫廷氣質，與後面寫杏花的風雨凋零形成更慘痛的對照。

"易得凋零"一句陡然頓轉，全詞變爲哀音。杏花開放在早春，花期很短，幾番無情風雨就使它斷紅飄零，正像風流富貴叢中的徽宗皇帝陡然被無情命運逐往塞北一樣，他衹能悲嘆"愁苦"，由憐花到自憐，寫出故國不堪回首的悲怨，真是如泣如訴。

下片轉入抒寫離恨。從燕子雙雙飛返故巢，聯想到託付它們將自己的重重離恨寄回故鄉，但"這雙燕何曾會人言語"，由此更加悲痛自己與故宫從此遠隔萬水千山，除了夢中，今生今世再無望歸返故宫。但夢中之境純屬"無據"，更何況"和夢也，新來不做"，這裏他兼用了李煜《浪淘沙》"夢裏不知身是客，一晌貪歡"和晏幾道《阮郎歸》"夢魂縱有也成虚，那堪和夢無"，凸出了宋徽宗這最後一句是何等的"夢想破滅"，何等的徹底絶望！這種泣血的文字之能純真動人也就在于此，王國維《人間詞話》云："尼采謂'一切文學，余愛以血書者'。後主之詞，真所謂以血書者也；宋道君皇帝（徽宗）《燕山亭》詞略似之。"

宋徽宗父子被金兵押解到東北黑龍江地區，據説金兵把他們父子倆關在一口枯井底下，讓他們"坐井觀天"。不久，他們相繼死去。這首《燕山亭》就成爲宋徽宗記録自己生活遭遇最悲慘的轉折點的絶望悲鳴。

第六章　何處望神州

——以辛棄疾為代表的南宋豪放詞派

金兵的入侵，衝毀了腐朽的北宋王朝，使千千萬萬漢族人民死傷流離，但是，在這場巨大的民族災難面前，也有無數的愛國志士挺身奮起，用自己的鮮血和生命抗擊民族的敵人，爲子孫後代留下了永遠值得敬仰的輝煌業績。同樣，南宋一代的愛國主義文學也因此構成了中國古代文學史上愛國主義文學最光輝的篇章，詞作爲宋代文學的代表性體裁，無論約束于婉約風格之中的它是何等的陰柔化、女性化，也終不可能脫離這一時代的主潮；對于先後涌現的衆多愛國詞人來説，蘇軾開創的“豪放”詞風無疑最適合反映這一重大的社會歷史巨變和表現他們激越的愛國主義感情，由此豪放詞的創作達到了高峰，並進而形成了以辛棄疾爲代表的一個頗具聲勢的豪放詞派。

第一節　怒髮衝冠，憑欄處，瀟瀟雨歇

——南宋初年愛國詞人

民族英雄岳飛，是中國古今無數愛國志士的傑出代表，他不僅爲挽救民族的危亡貢獻出了自己的鮮血和生命，還在宋代詞壇上留下了自己流芳百世的愛國詞篇——儘管他是一個戰士，一個統帥，並不是一個詞作家。

岳飛（1103——1141），河南湯陰人。也就是說，一位北方人，這與他那傳爲千古絶唱的豪放激昂的《滿江紅》不無關係。他在青年時代就投身從軍，參加了抗擊金兵的激烈戰爭。在北宋滅亡、南宋建立後的十多年裏，他率軍轉戰南北，逐漸成爲南宋最得力的大將之一。他的詞流傳下來的不過三首（《滿江紅》二首，《小重山》一首），其中《滿江紅》（“怒髮衝冠”）一首就凝聚了他一生征戰的愛國經歷和激情，令此後歷代讀者爲之感泣：

怒髮衝冠，憑欄處，瀟瀟雨歇。抬望眼，仰天長嘯，壯懷激烈！三十功名塵與土，八千里路雲和月。莫等閑，白了少年頭，空悲切。　靖康耻，猶未雪，臣子恨，何時滅？駕長車踏破，賀蘭山缺。壯志饑餐胡虜肉，笑談渴飲匈奴血。待從頭，收拾舊山河，朝天闕。

這首詞是否岳飛所作，曾經有過争議，主要是詞中的“賀蘭山”，若爲今寧夏境内的賀蘭山脈，則是明代與韃靼交戰的前綫，而與宋金交戰無關。但近年已有學者考證，詞中之賀蘭山乃指今河北磁縣一帶的賀蘭山，正是宋金戰争的要衝之地，岳飛早年曾數次率軍經此（見《文學遺産》1985年第三期王克等《從“賀蘭山”看〈滿江紅〉詞的真僞》），則此詞確爲岳飛所作，當不應置疑。從内容上看，此詞當作于1140年，即岳飛遇害前一年，時岳飛方大破金兵于郾城，進軍抵開封郊外之朱仙鎮，而朝廷連發十二道金牌嚴令退兵。故此詞可以視爲南宋愛國豪放詞派的第一首名作。

詞的上片抒發出岳飛此刻心中無比的悲憤，這悲憤首先是指

向賣國求榮的南宋小朝廷，指向宋高宗和秦檜。但是在當時的歷史條件下，岳飛不可能拒絕甚至反抗宋高宗的命令，這一切使他滿腔的悲憤無從訴説，衹有通過怒髮衝冠、憑欄獨立的憤怒形象來描述。同樣，“瀟瀟雨歇”之景與“抬望眼，仰天長嘯，壯懷激烈”之情，也都是進一步寫出這無法細説也不可明説的悲憤之情——這就構成了此後南宋愛國豪放詞風的一個共同點：雄渾奔放與悲憤沉鬱相交織的情感特徵。

宋高宗和秦檜之所以急于向金國求和，不僅是由于害怕敵人，同時也由于害怕岳飛等掌握重兵的愛國將領，生怕他們將來戰勝敵人之後勢力强大，會反過來威脅自己的帝位和相位。對此岳飛心裏很清楚，當然這更使他憤怒。“三十功名塵與土，八千里路雲和月。”岳飛道出了他殷切報國的願望：個人功名權位，他視如塵土，衹是爲了趁着自己青春壯年的大好年華，報效國家和人民，免得時光等閑虚度，待到頭髮已白，再來悲哀自己一事無成。

這首詞的整個上片都是强烈地批判、指斥昏庸、怯懦而自私的南宋統治集團，這種批判指斥並不能明白無隱地直説出來，但字裏行間充滿着作者的憤怒悲壯之情，具有强烈的感染力！

下片則是抒發作者對金國侵略者的仇恨。此時的岳飛憑欄眺望，壯懷激烈，渴望立即進軍中原，不僅要收復全部失地，還要踏破賀蘭山，北上深入掃蕩敵人的根據地，但是嚴令退兵的十二道金牌已經擺在他的面前，已經取得的初步勝利也不得不拱手放棄，經過激烈的思想鬥爭，他被迫接受了這個現實。抗擊民族大敵是壓倒一切的任務，因此他不但不能背叛，還衹能忠于南宋朝廷，而且“退兵”的命令肯定也發給了其他友鄰部隊，如果岳飛

單獨進兵，的確會陷于孤軍深入的危險而遭致失敗，因此岳飛别無抉擇，衹能退兵。最後結束的兩句，化爲無限惋惜而又無限忠誠的嘆息：“待從頭，收拾舊山河，朝天闕”——一切都衹有從頭做起，光復舊有山河，奉還朝廷。

南宋小朝廷是卑劣可鄙的，但岳飛在當時特定的歷史條件下却必須而且應該服從它——這就是岳飛的歷史悲劇令千古後人憤怒而又感動的地方。

第二年（1141），宋高宗和秦檜就以“莫須有”的罪名殺害了岳飛。岳飛個人按照歷史的無情規定走完了他的悲劇途程，但他的輝煌業績連同這首氣吞山河的《滿江紅》一起光照千秋，而宋高宗、秦檜之流則被人民牢牢地釘在歷史的萬年臭柱上。

岳飛是當時愛國將領的代表，在南宋朝廷文官中，也有不少抗戰派人士，他們在宋高宗、秦檜集團的壓制下，爲抗金救國不屈不撓地呼籲奮鬥，胡銓就是其中的代表。

1138 年，當秦檜正積極活動，與金人議和之時，胡銓怒不可遏，上書宋高宗，嚴斥秦檜一伙屈膝賣國的罪行，他大義凛然地宣布决不與秦檜一伙“共戴天日”，要求宋高宗先將秦檜斬首，扣留金國使節，然後信任岳飛等抗戰將領，堅决抗金！否則，“臣有赴東海而死耳，寧能處小朝廷求活耶”！（《戊午上高宗封事》）

胡銓的這封上書大大震動了宋高宗的“小朝廷”。宋高宗、秦檜立即罷了胡銓的官，將他流放福建，岳飛遇害後，小朝廷進一步加强打擊抗戰派人士，將胡銓逐往更偏遠的廣東新州。胡銓在流放途中，眼望着周圍美麗的故國山水，感慨萬分，寫下《好事近》詞一首：

富貴本無心，何事故鄉輕別？空使猿驚鶴怨，誤薜蘿秋月。　囊錐剛要出頭來，不道甚時節！欲駕巾車歸去，有豺狼當轍！

胡銓用戰國時“毛遂自薦”的典故，自喻爲“囊錐”。值此國難當頭之際，正要脱穎而出，救國救民，却“不道甚時節”——没料到碰上這麼個黑暗時節，昏君當政，奸相弄權，自己一片赤誠愛國之情，遭到嚴酷打擊。最後“欲駕巾車歸去，有豺狼當轍”！更是憤怒誓言：即令歸隱田園也要與“豺狼”抗争的决心。

這首詞流傳回朝廷，秦檜一伙對“有豺狼當轍”一句切齒痛恨，于是下令把胡銓進一步流放到更遥遠的海南島。

就在胡銓第二次被從福建逐往廣東新州時，在福州的另一名愛國詞人張元幹（字仲宗，有《蘆川詞》）作《賀新郎·送胡邦衡赴新州》一詞相送（胡銓字邦衡）：

夢繞神州路。悵秋風，連營畫角，故宫離黍。底事昆侖傾砥柱？九地黄流亂注，聚萬落千村狐兔！天意從來高難問，况人情老易悲難訴，更南浦，送君去！　凉生岸柳消殘暑，耿斜河，疏星淡月，斷雲微度。萬里江山知何處？回首對床夜語。雁不到，書成誰與？目盡青天懷今古，肯兒曹恩怨相爾汝！舉大白，聽《金縷》。

作者“夢繞神州路”，悲悼中原故土淪亡。志士在蕭瑟秋風

中悵望中原大地，那裏如今已是金兵營帳相連，悽厲的號角聲此起彼伏，北宋京城開封的故宫也已被侵略者的鐵蹄摧毁，衹剩荒草麥苗（“故宫離黍”是用《詩經·王風·黍離》所歌西周大夫哀悼故國的典故）。以上都是作者在夢憶中原時所想象的中原今日情形，感情非常沉痛。接着筆鋒頓轉，提出疑問：爲何造成這樣的悲慘現實，令昆侖擎天砥柱傾塌，黄河洪水泛濫吞没九州大地？

作者没有直接回答這些疑問，因爲答案很清楚：由于最高統治者的昏庸腐敗，葬送了中原故土；由于宋高宗、秦檜集團的卑躬屈膝，無法收復中原故土！因此作者悲憤地寫道：“天意從來高難問，況人情老易悲難訴。”這是化用杜甫的兩句詩：“天意高難問，人情老易悲。”（《暮春江陵送馬大卿公恩命追赴闕下》）這裏“天意”指的是宋高宗那屈膝畏敵而又對忠臣志士無情迫害的不可理喻、莫測高深之“意”，何況志士暮年遭逐、壯志難伸，當然更加“悲難訴”。

詞的下片以硬朗之筆寫景入手，在“萬里江山”、“目盡青天”的壯闊背景下，傾訴了他與胡銓之間志同道合、互相鼓勵的深厚情誼。在即將告别之夜，他們“對床夜語”，深深憂慮國家民族的前途。今後當他們再“回首”追憶今夜的“對床夜語”，怎樣傳遞互相的思念？“雁不到，書成誰與？”胡銓流放的廣東更在衡陽以南大雁南飛亦不可到之處，書信託誰寄送？這裏用鴻雁傳書的典故，更深一層地寫出了對戰友的依依惜别之情。寫到這裏，作者心情之沉重可知，但以下又一轉“目盡青天懷今古，肯兒曹恩怨相爾汝”！這裏，作者又化用了韓愈的詩句：“昵昵兒女語，恩怨相爾汝。”（《聽穎師彈琴》）寫出他與胡銓是以愛國而共

結深情厚誼，不是“兒曹”（小兒女們）恩怨之情，因此分別時應振作精神、驅散悲哀，“舉大白，聽《金縷》”——舉起酒杯，共聽這一曲《賀新郎》（《金縷曲》即《賀新郎》詞牌別稱）的高歌——最後兩句，將全詞推向豪放壯闊的高潮。

此時南宋小朝廷的確已至不可理喻：張元幹竟又因這首送胡銓的詞而被罷官除名。但這首浩氣磅礴的愛國詞篇却長存于文學史而激勵後人，如《四庫全書總目提要·蘆川詞提要》評此詞云：“慷慨悲凉，數百年後，尚想其抑塞磊落之氣。”

宋高宗和秦檜一伙竭盡全力向金國求和，爲此殺害岳飛等愛國將領、驅逐流放胡銓等愛國士大夫，終于在1141年同金國侵略者達成和議，將整個北方中原廣大地區割讓給了金國。但是僅過二十年，1161年，金國統治者完顔亮又發動了對南宋的大規模侵略。據説，這位完顔亮因讀柳永的《望海潮》詞，對于描寫杭州西湖之美的“三秋桂子，十里荷花”非常驚羨。時杭州已成爲南宋都城，完顔亮便决定大舉南侵，企圖滅掉南宋，征服杭州和整個江南（參見第三章第三節）。這時秦檜已死，南宋當局倉猝抵抗，節節敗退。完顔亮帶兵一直打到長江北岸的揚州，南宋朝廷任命虞允文爲統帥，沿長江南岸布防。完顔亮是一個荒淫暴虐之君，他是在金國内部矛盾尖鋭、動亂即將發生的形勢下南侵的。這年十一月，宋軍終于在今安徽當塗附近的長江采石磯擊敗了缺乏鬥志的金軍，同時金國内亂，完顔亮被殺，金軍撤退回北方。

這個不大不小的勝利極大地振奮了南宋軍民，著名的愛國詞人張孝祥（字安國，安徽和縣人，有《于湖詞》）寫下了慶賀勝利的《水調歌頭》一詞，這是南宋前期詞壇少有的一首洋溢着勝

利的喜悦和充滿收復失地信心的戰鬥詞章：

> 雪洗虜塵静，風約楚雲留。何人為寫悲壯，吹角古城樓？湖海平生豪氣，關塞如今風景，剪燭看吴鈎！更喜燃犀處，駭浪與天浮。　憶當年，周與謝，富春秋。小喬初嫁，香囊未解，勛業故優游。赤壁磯頭落照，淝水橋邊衰草，渺渺喚人愁。我欲乘風去，擊楫誓中流！

此詞氣象極爲闊大，宋軍戰勝金軍是在這年冬天，作者眺望江面紛飛大雪，大筆濡染地寫出蒼茫雄渾的長江戰場景物，下片轉入抒情，作者追憶周瑜、謝玄等在赤壁、淝水擊潰北方南侵的古代英雄，“小喬初嫁”數語，無疑深受蘇軾《念奴嬌·赤壁懷古》豪放之風的影響，而又顯得風流倜儻，情味無限。然而作者在這裏也對“富春秋”的周瑜、謝玄表示惋惜和批評：他們没有抓緊自己的青春年華北伐中原、統一天下，而是纏綿留戀于新婚的嬌妻，玩賞着青年人互表愛情的香囊，自以爲今後的春秋歲月尚多，因此對建立偉大勛業也就不慌不忙地“優游”。這表明了作者收復中原、驅逐金人的愛國之心十分迫切。作者認爲任何只保住江南半壁河山的“英雄”都算不得真英雄，因此，今人再看到“赤壁磯頭落照，淝水橋邊衰草”的遺跡，不必對周瑜、謝玄敬佩不已，而是應該爲之惋惜而“渺渺喚人愁”。最後，作者提出了他認爲是真正英雄的人物，即乘風破浪，擊楫誓江，北進中原，收復失地的祖逖。作者期待着南宋也能産生出祖逖那樣的英雄，北伐中原，驅逐金兵！

此詞縱貫古今，壯志豪情昂揚奮發不可自已，而無南宋以來

一般豪放詞之“沉鬱”。不過嚴格説來，南宋在采石磯的一戰之勝其實還不能與赤壁、淝水之戰相提並論，南宋朝廷不僅無力乘勢北伐，連就此與北方平起平坐的地位也挣不到。很快南宋又在與金軍的作戰中失敗，被迫低頭遣使求和，張孝祥對此之痛心失望可以想見。宋孝宗隆興元年（1163），宋廷求和之使北上，張孝祥憤然在建康（南京）作《六州歌頭》一詞：

長淮望斷，關塞莽然平。征塵暗，霜風勁，悄邊聲，黯銷凝！追想當年事，殆天數，非人力；洙泗上，弦歌地，亦羶腥！隔水氈鄉，落日牛羊下，區脱縱橫。看名王宵獵，騎火一川明，笳鼓悲鳴，遣人驚！　念腰間箭，匣中劍，空埃蠹，竟何成！時易失，心徒壯，歲將零，渺神京！干羽方懷遠，靜烽燧，且休兵，冠蓋使，紛馳騖，若為情！聞道中原遺老，常南望，翠葆霓旌。使行人到此，忠憤氣填膺，有淚如傾！

宋、金在東綫以淮河爲界，因此張孝祥極目淮河平原，已是邊關塞上，“隔水”即見游牧民族的“氈鄉”、“區脱”（哨卡）和“名王”（金人貴族）出獵。而如今和議達成，“邊聲”靜寂，令作者倍感黯然銷魂；金軍盤據中原，山東洙水、泗水一帶，本爲孔子故里，文教昌明、弦歌不絶，如今皆成一片游牧騎射之野，彌漫牛羊肉乳的羶腥臊氣。這一切難道“殆天數，非人力”？此二句蘊含着作者何等的憤怒不平。

下片集中批判南宋朝廷之軟弱，《尚書·大禹謨》載舜帝“舞干羽于兩階”以召撫苗人，此處的“干羽方懷遠”諷刺朝廷正在

向敵求和，使節不絶于途。作者想象盼望宋師北伐收復失地的中原父老，盼來的竟是對敵求和的“冠蓋使”，更加“忠憤氣填膺，有淚如傾。”

全詞悲壯激昂，《六州歌頭》源于唐代西北少數民族音樂，急管繁弦，節奏迅促明快，多用三字句，一氣貫注，生動表現出作者的“忠憤”之情，與前舉賀鑄所作《六州歌頭》可謂先後呼應。陳廷焯《白雨齋詞話》卷六評此詞：“淋漓痛快，筆飽墨暢，讀之令人起舞！”

自蘇軾開創豪放詞風，進入南宋以後，在國破家亡、抵抗侵略的嚴峻形勢下，豪放詞風方纔振起，並開始形成一個頗具規模的豪放詞派。岳飛、張元幹、張孝祥等愛國者，成爲南宋初期豪放詞派的傑出作者。當辛棄疾繼承他們而出現在南宋詞壇上時，以愛國主義精神爲核心的豪放詞達到了最高的成就。

第二節　金戈鐵馬，氣吞萬里如虎

——豪放詞之集大成者辛棄疾

辛棄疾作爲豪放詞派大師，在宋代詞壇上與蘇軾並稱“蘇、辛”；然而如僅就豪放詞而論，辛棄疾的地位實居蘇軾之上，堪稱豪放詞之集大成者。

辛棄疾，字幼安，山東濟南人。在宋代詞壇上男性作者的第一流大師中，他是惟一的北方人。辛棄疾出生于 1140 年，即岳飛遇害之前一年。此時北方已淪陷于金兵。少年時代的辛棄疾由祖父辛贊撫養長大，早年曾隨祖父游歷華北原野、大河上下，“登高望遠，指畫山河”，並到過今北京燕山一帶，飽覽山川形

勝，所謂“兩隨計吏抵燕山，諦觀形勢”（辛棄疾《進〈美芹十論〉札子》）。北方黄河流域渾厚蒼莽的人情風物，很早就培育出了辛棄疾豪俠尚武的精神氣質，而最終培育出了一位造極豪放詞壇之大師——這是那些生長于蓮葉菱藕、杏花春雨的江南魚米水鄉之其他豪放詞作者所注定不能達到的。

1161年，金主完顏亮大舉進攻南宋，加緊勒索北方人力物力，以供應戰争的需求。山東農民紛紛起義反抗，二十二歲的辛棄疾也奮然投身到抗金起義軍中，與金軍作戰。辛棄疾認識到農民軍作爲孤軍是難以取勝的，于是勸農民軍首領耿京與南宋朝廷聯繫，耿京遂派辛棄疾爲使者奔赴南宋。南宋朝廷接見了辛棄疾，並委任他和耿京等農民軍首領官職。辛棄疾受命後立即北歸山東，但這時形勢已變：完顏亮兵敗被殺後，金軍撤回北方，集中兵力圍攻農民起義軍，而南宋當局又未能及時北伐，致使農民軍陷入困境。當辛棄疾返回山東時，農民軍中的叛徒張安國已殺耿京，向金軍投降，辛棄疾立即與隨行戰友一起衝進張安國的大營，生擒叛徒，張安國營中的農民軍舊部也紛紛響應。此時大隊金兵趕來，辛棄疾召集舊部數千人，殺出金兵包圍，一路奮戰，直奔南方。終于渡江投奔到南宋政權的旗幟下，這是1162年秋天。這一段驚心動魄、直接與金兵血戰的壯烈經歷，辛棄疾終身難忘，並多次在自己的詞作中回憶、吟誦——但是這也説明，此後，辛棄疾再也未能實現他投身沙場、抗金報國的志願。

辛棄疾歸向南宋後，先後在江蘇、安徽、江西、湖南等地擔任地方官。他曾一再向南宋朝廷進獻“萬言書”，如著名的《九議》、《美芹十論》等，介紹北方淪陷區的情況，提供戰勝金國侵略軍、收復中原的多種策略和意見，但都未被南宋統治者採納。

此時南宋與金人已又一次訂立和議，南宋每年向金進貢大量“歲幣”，雙方各守南北；從實際力量對比上看，的確一時是誰也吃不掉誰。因此南宋朝廷中主和派又佔上風，當然這幫主和派是不會欣賞辛棄疾的，何況他又不是南方人，而是投奔過來的北方人，他在南宋朝廷和整個官場中沒有任何同族、同鄉、同學、師生、親戚等等關係。辛棄疾在南宋政權中是一個孤獨的外來“北方歸正人”，抗金報國的壯志難伸，在日常官場活動中又不免受氣，因此辛棄疾的內心是抑鬱苦悶的。這壯志與苦悶，通過他的詞作表現出來，繼岳飛等人之後，形成了動人的南宋愛國主義豪放詞派昂揚奮發而又沉鬱頓挫的特有風格。

就現在可考的作品來看，辛棄疾是在南渡以後開始詞的創作。早期最知名的一首辛詞，即孝宗乾道五年（1169）秋辛棄疾通判建康（今南京）府時所作《水龍吟·登建康賞心亭》：

> 楚天千里清秋，水隨天去秋無際。遙岑遠目，獻愁供恨，玉簪螺髻。落日樓頭，斷鴻聲裏，江南游子，把吳鈎看了，欄杆拍徧，無人會登臨意。　休說鱸魚堪膾，儘西風，季鷹歸未？求田問舍，怕應羞見，劉郎才氣。可惜流年，憂愁風雨，樹猶如此！倩何人，喚取紅巾翠袖，搵英雄淚？

上片寫作者登臨賞心亭所見的景物及引起的感觸。在古人心理中，秋、水與愁情總是相聯繫的，“水隨天去秋無際”的寫景中已經包含了愁，“遥岑遠目，獻愁供恨，玉簪螺髻”更直接寫出了“愁”與“恨”。作者不寫自己有愁恨，却說如美女“玉簪螺髻”般的遠山向他“獻愁供恨”，這就更含蓄地表明自己的愁

恨無窮，祇要一睁眼看到自然山水景物，都會綿綿愁思不絶，因爲遠山遮斷了他眺望中原故鄉的視綫，因爲遠山使他感受到孤身飄泊異鄉的苦楚。在這黄昏落日的賞心亭樓頭，從北方飛來的鴻雁的孤悽的哀鳴，使作者更深切地體味到自己也是一個無法回歸北方故鄉的"江南遊子"，他時刻不忘腰間的寶刀（吴鈎），孤獨地拍打樓頭欄杆，無從傾訴，也無人領會他登臨遠眺的這一番心意。

下片運用三個典故來曲折地表達作者的複雜心情。"休説鱸魚堪膾，儘西風，季鷹歸未"是用西晋時張翰（季鷹）的典故：《晋書·張翰傳》載張翰爲官洛陽，"因見秋風起，乃思吴中菰菜、蒓羹、鱸魚膾，曰：'人生貴得適志，何能羈宦數千里以要名爵乎！'遂命駕而歸。"辛棄疾非常想辭官歸隱，因爲没有人理會他渴望抗金報國的"登臨意"，倒不如自由自在地歸隱田園。但隨即第二個典故又一轉折："求田問舍，怕應羞見，劉郎才氣"。劉郎，指劉備。《三國志·魏志·陳登傳》載許汜與劉備共論天下。劉備責備許汜曰："君有國士之名，今天下大亂，帝主失所，望君憂國忘家，有救世之意，而君求田問舍，言無可採。"辛棄疾以此表示了自己極爲矛盾的心情：真的像張季鷹那樣辭官歸隱吧，但自己家鄉在淪陷了的北方，無家可歸，祇能在南方"求田問舍"，將羞于見到劉備那樣志在報國救民的英雄才士。但接下去的第三個典故："可惜流年，憂愁風雨，樹猶如此！"《世説新語·言語》載桓温北伐至山東，見自己早年"所種柳皆已十圍，慨然曰：'樹猶如此，人何以堪！'攀枝折條，泫然流淚。"儘管辛棄疾不願"求田問舍"，但多年來虚度時光，抗金救國的志願遲遲不能實現，青春年華已在"憂愁風雨"中白白流逝，人何以

堪!

以上三個典故的密集運用，曲折深沉地展示了作者内心世界的深刻矛盾：在南宋朝廷不受重用，因而想學張翰辭官歸隱；但在這國難深重的關頭，又怕受到那些立志救國的有識之士的嘲笑批評；勉强留下來爲朝廷出力吧，自已又處處受排擠、壓制，結果衹能是年華虚度，等閑白了少年頭。思來想去，無一出路，最後衹能悲嘆“倩何人，唤取紅巾翠袖，搵英雄淚”？這最後的結句，回應上片的“無人會登臨意”，實際上是説無人能領會他這一曲《水龍吟》的含意，没有人去召唤“紅巾翠袖”；而且即使“紅巾翠袖”來了、唱了，她們也不可能真懂得他這一番報國無門的苦情，也擦不净他這一把英雄辛酸淚。(對“休説鱸魚堪膾，儘西風季鷹歸未”之典，一般解釋均從“休説”二字着眼，認爲是表示詞人“不願學張翰貪圖生活享受，忘懷時事，辭官歸隱”。這其實是誤解，此典恰好是表示詞人想學張翰歸隱山野，不願再在朝廷受氣。“休説”句意實爲“不必説鱸魚味美，縱然無此美味享受，我也應該學季鷹辭官隱居；可惜儘管西風已起，我却仍然逗留未歸”。在這種思想活動中，纔又引起以下“求田問舍”三句典故，表明自已又擔心歸隱山野不問國事會受到愛國志士的嘲笑，這就充分反映了詞人内心的矛盾壓抑和詞意的曲折沉鬱。否則此兩個典故都在同一意義上重復，豈不拖沓纍贅。）我們讀這首詞，感到一種强烈的“豪”——志在報國的悲壯豪氣，但並不感到“放”——没有爽朗灑脱之熱烈奔放。“沉鬱頓挫”，晚清陳廷焯曾經用這個詞評價周邦彦，但真正當得起這個評價的却是辛棄疾的豪放詞。這“沉鬱頓挫”之中有他的個性和個人遭遇的影響，更有他所處的時代特徵的烙印。蘇軾是個人遭遇雖也十分

坎坷，但蘇軾的時代畢竟不是國難當頭、人民死傷流離的時代，因此他可以對個人的坎坷毫不介意，大聲唱出自己的清空放達之歌；而辛棄疾的時代，個人的不幸已與國家民族的災難融爲一體，他怎能對此“不介意”，又怎能清空放達得起來？因此辛棄疾豪放詞的這種沉鬱頓挫特點，別具一番感染讀者的力量。他心中需要傾訴的話太多太多，表現在他的詞裏，就帶有一種散文式的敘述、議論。例如這首《水龍吟》上片的“落日樓頭”以下六句，就帶有强烈的散文敘述筆法；下片的三個典故的運用，又帶有濃厚的反復論辯的議論傾向。那種進退兩難、複雜矛盾的心情，用不限韻律的散文來描寫，可能容易一些，但辛棄疾却用詞的形式來寫出，在藝術上就難得多了。所以我們説到辛棄疾之時，詞的寫作比柳永、蘇軾的手法、技巧更多樣化了，特别是更散文化、議論化，詞的内容也更深刻更複雜化了。毛晉《稼軒詞跋》評曰：“詞家争鬥濃纖，而稼軒率多撫時感事之作，磊落英多，絶不作妮子態。宋人以東坡爲詞詩，稼軒爲詞論，善評也。”

辛棄疾淳熙五年（1178）由大理少卿出領湖北漕司，遡江經揚州時與友人唱和作《水調歌頭·舟次揚州，和楊濟翁、周顯先韻》一詞，在氣勢宏大的描述下，更表明“求田問舍”的抑鬱打算的確爲有志之士所阻止：

落日塞塵起，胡騎獵清秋。漢家組練十萬，列艦聳層樓。誰道投鞭飛渡？憶昔鳴髇血污，風雨佛貍愁。季子正年少，匹馬黑貂裘。　今老矣，搔白首，過揚州。倦遊欲去江上，手種橘千頭。二客東南名勝，萬卷詩書事業，嘗試與君謀：莫射南山虎，直覓富民侯。

上片回憶了當年抗擊金兵南侵的戰鬥場面，大筆濡染，極爲豪壯；“憶昔鳴髇血污”二句，以匈奴冒頓射殺其父頭曼單于之事喻金主完顔亮被殺，佛貍則是北魏太武帝小名，嘗大舉南侵南朝劉宋，兵抵揚州，終不能得志而退；又用戰國蘇秦（字季子）服“黑貂之衣”西遊秦國，以連横之策説秦王自比，追憶當年從北方投奔南宋，向朝廷陳述北伐大計：上片字裏行間，可謂充滿着勝利與自信。然而下片頓轉，其“倦遊欲去江上”的原因不必重述，衹説想學三國時李衡種橘千樹江上以退休，如此“求田問舍”立即受到志向高遠的“二客”勸阻：“莫射南山虎”用《史記·李將軍列傳》載李廣退居藍田南山中射虎事，“富民侯”用《漢書·食貨志》“武帝末年，悔征伐之事，乃封丞相爲富民侯”事；此二句謂二客勸自己不要作隱退之計，眼下雖不能爲國效命于沙場，也應當留在朝廷作官，爲疲于戰亂和盤剥的老百姓辦點事。全詞如此巨大而深沉的歷史、現實、經驗和情感容量，實在非辛棄疾不能表達，而爲他人所萬難追步，誠如陳廷焯《白雨齋詞話》評：“辛稼軒，詞中之龍也。氣魄極雄大，意境却極沉鬱。不善學之，流入叫囂一派，論者遂集矢于稼軒，稼軒不受也。”

這種“頓挫”的陡然轉折，在辛詞中常常以收句時之猝然而止更尖鋭地表現出來。如以下兩詞：

醉裏挑燈看劍，夢回吹角連營。八百里分麾下炙，五十弦翻塞外聲，沙場秋點兵。　馬作的盧飛快，弓如霹靂弦驚。了却君王天下事，贏得身前身後名。可憐白髮生！

——《破陣子》

壯歲旌旗擁萬夫，錦襜突騎渡江初。燕兵夜娖銀胡䩮，漢箭朝飛金僕姑。　思往事，嘆今吾，春風不染白髭鬚。却將萬字平戎策，換得東家種樹書。

——《鷓鴣天》

《破陣子》是作者在湖南操練他自己組建的"飛虎軍"的情景，全詞十句，前九句都充滿着誇脱激越的火熱戰鬥氣氛。"了却君王天下事，贏得身前身後名"是辛棄疾進軍中原、收復失地，忠君報國、名垂青史的最高理想，正是在這激情洋溢的高潮下，突然一句"可憐白髮生"結束全篇，這裏包含了他多少往日的辛酸和對未來的擔憂！

這擔憂的確不是多餘的，淳熙八年（1181），辛棄疾被朝廷罷了官，終于走上了他極不情願的"求田問舍"之路，此後二十多年間他基本上都是在江西上饒一帶過着退居田園的生活，這對于他"了却君王天下事"的雄心壯志真是莫大的嘲諷，《鷓鴣天》一詞就是作于此種背景下。上片追憶自己"壯歲"高舉抗金起義的大旗，召集千萬名起義戰士南奔的戰火中的青春歲月。然而下片情緒陡轉，"思往事，嘆今吾"，追憶着壯烈威武的青春往事，越發悲嘆今日的衰頽！那一年一度染綠山野田園的春風，却不能使他花白的髫鬚轉青。這與上片壯烈威武的殺敵報國場面真是鮮明的對照。前面我們曾提到辛棄疾南渡之初，曾一再向朝廷進獻長達萬言的抗金策略，也就是本詞所說的"萬字平戎策"；如今作者那能武能文、上馬可率軍殺敵、下馬可謀國獻策的雙手，衹好拿起從村莊東家主人那裏弄來的"種樹書"，在耕種灌溉的平凡勞動中打發餘生，這又是多麼鮮明而令人啼笑皆非的對照！

即使是在並非抒發殺敵報國之志的作品中，辛棄疾獨有的那種氣勢宏大而又沉鬱頓挫的豪放之風也極爲鮮明地表現出來。如他在退居上饒時描寫山野景象的《沁園春·靈山齊庵賦，時築偃湖未成》一詞：

疊嶂西馳，萬馬迴旋，衆山欲東。正驚湍直下，跳珠倒濺；小橋橫截，缺月初弓。老合投閑，天教多事，檢校長身十萬松。吾廬小，在龍蛇影外，風雨聲中。　爭先見面重重，看爽氣朝來三數峰。似謝家子弟，衣冠磊落；相如庭户，車騎雍容。我覺其間，雄深雅健，如對文章太史公。新堤路，問偃湖何日，烟水濛濛？

靈山指江西上饒縣城北七十里延綿之群山，齊庵爲靈山中辛棄疾築廬之處。這首寫景之詞最具特色的是，辛棄疾把自己一腔奔騰勃鬱的不平之氣都傾注在客觀景物之中，由此，本來靜態的無生命的衆山疊嶂，竟也如"萬馬迴旋"，"欲東"而忽"西馳"；高大的叢密松林，在作者眼裏也成了長身闊肩的十萬大軍，正待自己"檢校"（檢閱），仿佛他將率領這萬千戰馬雄兵誓師北伐。"老合投閑，天教多事"二句，則在自嘲中充滿了沉鬱低迴的心酸——朝廷不需自己報效之殷勤，本教自己投閑置散，而老天爺却如此"多事"，還讓慣于閱兵操練的自己來"檢校"這山野松林——于是"驚湍直下、跳珠倒濺"之奔騰陡轉爲"小橋横截，缺月初弓"之幽雅。下片描繪山間爽氣朝來沁人肺腑的清新景象，所用謝家子弟、相如庭户、文章太史公等形容，則又都是非直觀形象的、來自前代史籍的相對較爲抽象的典故，但這些典故

中積澱着的，却是氣度雍容偉岸的名人風範，由此更可透視出辛棄疾本人那種豪壯的凜然正氣。以人擬物，化形象爲抽象，化具體之景物爲可心領意會的人格精神，這種手法也獨具别致而不落俗套；全詞筆勢恣肆奔放，散文化傾向也非常突出。

辛棄疾在江西農村足足過了二十年退休生活，這期間僅僅偶有一次極短的爲官經歷。到寧宗嘉泰三年（1203），也就是他六十四歲的時候，朝廷忽然又想起了他。

這時成吉思汗領導的蒙古已經開始在塞外大漠草原興起，對金人的後方形成嚴重威脅。南宋朝廷此時韓侂胄當權，此人是個投機家，他想利用金國勢力漸衰的機會爲自己撈取名利，就準備北伐中原，于是决定起用久被朝廷遺忘的抗金老將辛棄疾，辛棄疾又應召出山，爲國效力了。

嘉泰四年春，辛棄疾就任鎮江知府的要職，鎮江古稱京口，是長江下游的軍事要地，南宋時期更是抗金的國防重鎮。辛棄疾到任以後，積極整頓防備，進行各項軍事準備。但另一方面，他也深深爲抗金北伐的前途擔憂，因爲他知道南宋朝廷的軟弱腐敗，更知道韓侂胄之流根本不是有能力承擔北伐大業的英雄人物。隨着時間的推移，他的這種擔憂更深重了。鎮江早在三國時代就是吴國的軍政中心，吴王孫權（仲謀）曾坐鎮于此，抗拒曹操；東晋末年的名將劉裕（小名寄奴），從京口（鎮江）起兵，北伐中原，一度收復過洛陽、長安，這是歷史上南方最後一次取得大勝利的北伐——如果不算幾乎千年以後明太祖朱元璋北伐推翻已臨崩潰的元朝——此後的南方政權就一代不如一代，劉裕之子宋文帝已僅能“元嘉草草”而已，到如今的南宋小朝廷更哪裏找得出孫權、劉裕式的英雄？辛棄疾深爲擔心韓侂胄等人草率北

伐，會重蹈歷史上南朝劉宋文帝草草北伐的慘敗。在這矛盾重重的複雜心理中，他登臨鎮江岸邊北固亭，寫下《永遇樂·京口北固亭懷古》一詞：

千古江山，英雄無覓，孫仲謀處。舞榭歌臺，風流總被雨打風吹去。斜陽草樹，尋常巷陌，人道寄奴曾住。想當年金戈鐵馬，氣吞萬里如虎。　元嘉草草，封狼居胥，贏得倉皇北顧。四十三年，望中猶記，烽火揚州路。可堪回首，佛狸祠下，一片神鴉社鼓！憑誰問，廉頗老矣，尚能飯否？

自蘇軾“大江東去”以來，懷古豪放詞似乎就與追憶謳歌歷史上三國、東晉的孫權、周瑜、謝安、謝玄、祖逖、劉裕等戰勝北方入侵的南方英雄結下了不解之緣，這當然也是“詞”這種南方文學形式一旦欲出之以“豪放”時所能找到的人物載體（自此以後，南方文化精神遂整體轉入陰柔不振，再難與北方抗衡）。辛棄疾是北方人，故能帶入詞壇以比蘇軾等南方人更爲道地的豪放悲壯之風；辛棄疾更是漢族人，南奔已四十三年，視南方爲故鄉，故對上述南方英雄心心相印，更能總結其一片酸楚的歷史教訓。上片追憶孫權、劉裕之不可一世，而悲嘆如今“英雄無覓”，氣勢雄偉，情感深沉，奠定了這首詞豪邁悲壯的基調。下片轉入對當前南宋當局準備北伐的擔心，但曲折地從南北朝時劉宋文帝入手。宋文帝北伐，誇口要像西漢名將霍去病一樣“封狼居胥”（西漢霍去病擊敗匈奴，一直追擊到大漠以北的狼居胥山，在山上立碑紀功而還）。但宋文帝的草率北伐落得大敗而歸。這實際上是向韓侂胄之流“北伐派”敲警鐘。辛棄疾一向主張抗金北

伐，但也深知北强南弱的歷史定勢難以驟變，北伐事關重大，必須長期準備、周密計劃，更需要大批軍政多方面的優秀人才，而他在鎮江一年多來的經歷證明，韓侂胄之流實在没有能力做到這一切。想到這裏，作者不由得深切惋惜自己南歸幾十年來光陰的虚耗，“四十三年，望中猶記，烽火揚州路”。四十三年前，即1162年，正當青年的辛棄疾率領起義戰士在漫天烽火中奔向南方，此時還能記憶起當年金國皇帝完顔亮南侵打到長江北岸的情景。“佛狸”是南北朝時北魏鮮卑族皇帝魏武帝的小名，魏武帝佛狸在擊潰宋文帝的“元嘉北伐”後，立即南侵，一直打到鎮江北岸，並在揚州附近建立祭神的“佛狸祠”；“神鴉社鼓”更寫出一片敵人入侵的烏烟瘴氣、不堪回首的情景，來暗示輕率北伐造成的嚴重後果。自完顔亮南侵後，四十三年來南宋與金没有打過大戰争，南宋官兵缺乏作戰經驗，也缺少卓有才幹的將軍和大臣，因此最後“憑誰問：廉頗老矣，尚能飯否”既有以老將廉頗自命的壯心，又深含“樹猶如此，人何以堪”的悲哀，更隱晦地表達自己屈居韓侂胄等衹知遊樂于“舞榭歌臺”而不知即將被“雨打風吹去”的南宋權臣們之下，得不到更大重用的鬱悶。

六十六歲的辛棄疾，的確是南宋朝廷當時惟一具有軍政實踐經驗的文武之才，南宋朝廷却没有真正信任他，交給他實際的軍政大權，他不能把自己内心深處的這種不滿和擔憂明説出來，衹能反復地通過對歷史上南方英雄的追念，深沉、蒼凉地傳達出自己的心情：

何處望神州？滿眼風光北固樓。千古興亡多少事，悠悠，不盡長江滚滚流。　年少萬兜鍪，坐斷東南戰未休。天

下英雄誰敵手，曹劉！生子當如孫仲謀！

——《南鄉子·登京口北固亭有懷》

這又是一首對當年“坐斷東南”的青年英雄孫權的贊歌。而起句之“何處望神州”，更表明這一番緬懷南方英雄的“千古興亡”之嘆，决非“故國神游，多情應笑我”的發思古之幽情，而是直接聯繫着作者北伐中原、收拾舊山河的最高理想。孫權年僅十九歲就繼承其兄孫策之位，率千軍萬馬，以百戰起家。更重要的是，孫權“坐斷東南”而不偏安東南與曹操休兵言和，更“戰未休”以進取中原，令北人終于不敢輕覷南人。“天下英雄”二句出自《三國志·先主傳》，曹操謂劉備曰：“今天下英雄，惟使君與操耳。”曹、劉皆北人（當時河北人劉備尚欲逐鹿中原，未曾南竄荆州、西蜀），因此曹操“天下英雄”之語，顯然未曾把孫權等南人放在眼裏，而最終他乃認識到江南尚有此真正“敵手”（《三國志·孫權傳》注引《吴曆》載曹操見孫權軍容嚴整强大，嘆曰：“生子當如孫仲謀！劉景升兒子（劉表子劉琮），若豚犬耳。”）這裏，辛棄疾嫻熟調用史籍原文入詞，抒寫出自己對魏晋以後江南再也“英雄無覓”，歷代君臣皆“劉景升兒子若豚犬耳”之碌碌（其中當然也就包括了南宋小朝廷）的悲哀。

以上《永遇樂》、《南鄉子》二詞，是辛棄疾南歸幾十年沉痛經歷的總結，也是他深謀遠慮、富有預見和政治軍事才能的體現，更是他文學天才的體現。大量典故的恰當運用，不僅使此二詞凝聚了巨大的信息和情感容量，令其語言更典雅而洗煉，並且深沉含蓄地表述出那些不便明説的對南宋朝廷的批判和擔憂。詞中那些深刻道理的闡述、議論，那些歷史教訓的總結，恐怕除了

辛棄疾，的確沒有第二個人能用“詞”這種藝術形式來表達。

鼠目寸光的韓侂胄和南宋朝廷果然根本不能理解辛棄疾，“廉頗老矣”，如自己預料的那樣，很快辛棄疾就又一次被免職“退休”；寧宗開禧元年（1205），韓侂胄出兵北伐，立刻被金兵打得大敗，南宋又一次可耻地屈膝求和——“赢得倉皇北顧”！

北伐潰敗的第二年，開禧三年（1207）九月，偉大的愛國詞人、六十八歲的辛棄疾懷抱着最終未能實現的恢復中原故土的壯志，在悲憤中去世于江西上饒鉛山。

第三節　城中桃李愁風雨，春在溪頭薺菜花

——辛棄疾詞的多樣化風格

辛棄疾當然不是一個衹能寫“金戈鐵馬”的戰爭和愛國主義重大題材，衹能豪放蒼凉、沉鬱頓挫的詞人，作爲南宋首屈一指的詞壇大師，辛棄疾藝術風格的多樣性甚至超過蘇東坡。辛棄疾罷官退居江西上饒農村後，自號稼軒居士，他的詞集《稼軒詞》（或《稼軒長短句》）保存下來六百多首詞，是南北兩宋留下作品最多的一位詞人。辛棄疾這些數量豐富的詞作，題材廣泛，形式多變，既有豪壯激昂、鐵騎突出刀槍鳴的征戰殺伐之聲，也有清麗嫵媚、别有幽愁暗恨生的淺斟低唱之吟；既有大量典故、議論的運用發揮，顯示作者思想的深刻和學識的淵博，也有完全口頭化的不用任何典故成語的清新明快之作……如南宋范開《稼軒詞序》所論：“其詞之爲體，如張樂洞庭之野，無首無尾，不主故常，又如春雲浮空，捲舒起滅，隨所變態，無非可觀。”

自號稼軒，反映了辛棄疾南渡後多數時光歸耕田園的生活狀

況，因此特別應該提到辛棄疾的農村田園詞。在詩歌中，早在陶淵明、王維、孟浩然以來就形成了“田園詩”的傳統，但描寫農村田園生活的題材在詞中却姗姗來遲。蘇軾曾用《浣溪沙》的詞牌寫過幾首農村生活詞，但影響不大。而辛棄疾在飽受官場傾軋排擠、勾心鬥角之苦後，田園山野間那寧靜優美的風光、鄉村農民們那勤勞淳樸的生活深深地吸引了他，寫下了一系列飽含山鄉清新氣息的詞作，使“田園詞”這一大類別在詞壇上成熟並受到廣大讀者的喜愛。

明月别枝驚鵲，清風半夜鳴蟬。稻花香裏説豐年，聽取蛙聲一片。　七八個星天外，兩三點雨山前。舊時茅店社林邊，路轉溪橋忽見。

——《西江月·夜行黄沙道中》

這是辛棄疾最著名的田園詞之一。通篇都是作者眼前所見之景，語言淺顯，没有任何典故成語或含蓄隱微的暗示，而作者愉悦輕快的感情却洋溢在字裏行間。一縷明月清輝，透過大樹繁茂的枝葉照到一丫孤枝（别枝），而爲之“驚鵲”，這更見出夏夜的寂静；清風中的半夜蟬鳴，如“鳥鳴山更幽”一般加重寫其寂静與幽凉。“明月”、“驚鵲”、“清風”、“鳴蟬”這些幽美宜人的景物，充分表現出詞人心境的寧静與欣悦，令他動情地“聽取蛙聲一片”，想象着又一個豐收年景的到來。

一般的解釋中往往把“稻花香裏説豐年”解釋爲作者在與田邊老農或農民互相交談“又是一個豐收年成”。這其實不妥。作者在這首詞裏始終衹在寫他獨自欣賞享受這夏夜的幽静美好，並

沒有旁人，他也不打算寫人。因此“説豐年”的不是人，而是“蛙聲一片”。如果解釋成是人在“説豐年”，本詞流露出的那種對大自然的一切美好事物都無限喜愛的情調，那寧靜幽美、物我爲一的情調，反而被破壞了。

“舊時茅店社林邊，路轉溪橋忽見。”此爲一倒裝句，承上“兩三點雨山前”而來：一陣夏夜疏雨，使詞人想尋得一遮蔽之所，恰就在小路折向溪橋的轉彎處，忽然看到了“社林”（即土地廟邊的樹林）旁邊的“舊時茅店”——這顯然是作者熟悉的景物，提在句子前面，更見作者親切的情感，如果寫成“路轉溪橋社林邊，忽見舊時茅店”，那就平淡無奇了。

辛棄疾的田園詞，總像一幅淡墨暈染的水墨畫，給讀者以清新生動的形象和閑適優美的詩意感受，更時時得到某種哲理性的暗示。如下面這一首《鷓鴣天》：

> 陌上柔桑破嫩芽，東鄰蠶種已生些。平崗細草鳴黄犢，斜日寒林點暮鴉。　山遠近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中桃李愁風雨，春在溪頭薺菜花。

這首詞寫的是初春農村景象。“斜日寒林點暮鴉”一句之“點”字全如畫幅中筆觸之“點”，幾點暮鴉猶如畫筆之點染，這幅畫面接近於秦觀《滿庭芳》的“斜陽外，寒鴉數點，流水繞孤村”，但在各自全篇詞作内容的烘託下，秦詞顯得孤寂而蕭索，而辛詞則表現出農村景物的寧靜幽美。

下片“城中桃李愁風雨，春在溪頭薺菜花”兩句寓意深刻。“桃李”是城裏人喜愛的艷麗之花，風雨過後，落花滿地，也特

别令城裏人惋惜愁嘆。在過去的詩詞裏，從“夜來風雨聲，花落知多少”到“種桃道士知何處”，這類愁嘆風雨摧花、桃李凋零的句子，真是不勝枚舉。在辛棄疾看來，這實際上也是“城中”那争名逐利、焦慮煩惱的生活環境的反映，因此也享受不到真正的快樂；這鄉間溪邊無人理睬的薺菜花，却是蓬蓬勃勃，不怕風雨，不怕採摘，落了又開，摘了又生，長久地佔盡一派大好春光，作者願與薺菜花作伴，長留在這鄉間的陌上溪頭。

既是如此熱愛鄉間的自然風光和禽鳥草木，作者當然也就熱愛鄉間善良、勤勞而質樸的男女老幼，他的《清平樂·村居》將筆觸伸向一户普通的農家茅屋小院：

> 茅檐低小，溪上青青草。醉裏吴音相媚好，白髮誰家翁媪？ 大兒鋤豆溪東，中兒正織鷄籠。最喜小兒無賴，溪頭卧剥蓮蓬。

這依然是作者在游覽鄉間風光時偶然見到的一個典型的江南農家小院之景。同作者硬朗勁質的北方山東話比較，“吴音”的確是柔媚纖軟的，作者没有看到這對“白髮翁媪”的面，衹透過茅舍聽到他和她的“吴儂軟語”，就已經深深地被這美滿的家庭、美滿的夫妻所感動，連同下片三個勤勞頑皮的兒子，他們生動而富有情趣的生活、勞動場面，連同茅舍青溪、鷄籠蓮蓬的優美環境，構成了一幅動人的農村生活的風俗畫。作者也許由此而想到自己在北方的家園和故鄉父老，他渴望自己也有這麽一個小小的家庭，即使貧寒簡陋也罷，那傍着溪上青青草的低小茅屋，不是比富貴人家的森嚴府第更有天倫之樂的情趣嗎？

辛棄疾才力卓絶，他的詞題材極爲廣泛，其愛國豪放詞使人感到悲壯昂揚，激蕩于古往今來的歷史長河之中；其農村田園詞則如一幅幅清麗淡遠的水墨畫，使人得到寧静愉悦的審美享受；他的另外一些詞作則是以奇詭神秘的想象使讀者神思飛越、浮想聯翩。例如這一首詠中秋明月的《木蘭花慢》：

可憐今夕月，向何處，去悠悠？是别有人間，那邊纔見，光影東頭？是天外空汗漫，但長風浩浩送中秋？飛鏡無根誰繫？姮娥不嫁誰留？　謂經海底問無由，恍忽使人愁。怕萬里長鯨縱横，觸破玉殿瓊樓。蝦蟆故堪浴水，問云何玉兔解沉浮？若道都齊無恙，云何漸漸如鈎？

前面曾提到，宋代胡仔曾謂自蘇東坡《水調歌頭·中秋》一詞寫出後，“餘詞盡廢”。這話其實不公允，辛棄疾的這一首《木蘭花慢·中秋》就不比蘇東坡的中秋詞遜色。當然，這也正因爲辛棄疾一掃中秋詠月的陳辭老調，他不思鄉，不懷親，不念友，不述古，不寫悲歡離合，却衹對天邊那一輪明月發出一系列充滿神話色彩和奇幻想象的疑問。他在詞前有小序云：“中秋飲酒將旦，客謂前人詩詞有賦待月，無送月者，因用《天問》體賦。”即用屈原《天問》中疑問蒼茫宇宙之由來的精神和形式，讓讀者進入嶄新的神秘莫測而又瑰麗繽紛的宇宙太空。

這一連串奇妙的問題，使我們感到辛棄疾的那顆心是多麽不“安分守己”，他不僅對現實人生的種種問題刨根問底，甚至還追問到天上、追問到天外！古人並不知道月繞地球旋轉及地球自轉的道理，但是辛棄疾那顆不安分的心已經在不斷的疑問和猜測，

作出了接近于科學真理的解釋，這曾使近代著名學者王國維先生大爲驚嘆："詞人想象，直悟月輪繞地之理，與科學家密合，可謂神悟！"（《人間詞話》）

作者把有關月亮的多種美麗的神話和比喻交織成一幅絢爛迷人的圖畫：那飛鏡似的一輪明月在空曠的天上無處生根而不落，是誰繫住了它？嫦娥（姮娥）奔月的美麗神話千年流傳，她永遠獨居月宮不嫁，是誰留住了她？古人看見明月每天從海平綫上東升西落（如唐詩名句"海上生明月"、"春江潮水連海平，海上明月共潮生"等），就想象月亮亦是西落海底，穿行到東再升出海面。對此作者感到"恍忽使人愁"：恐怕月亮穿行海底時，海中的巨鯨縱橫游蕩，會撞破了月宮的"玉殿瓊樓"；神話中的月宮有玉兔，還有蟾蜍（蝦蟆），蝦蟆"故堪浴水"，因此不怕月行海底，但兔子絶不識水性，"云何"它也"解沉浮"？若説嫦娥、月宮、玉兔自古以來在月出月落周而復始的運行中都"無恙"，爲什麽那一輪圓月又漸漸消减如同彎鈎？在那一鈎窄窄的彎月中，她們美好的形象豈能保持完滿？這疑問包含着作者内心難以訴説的哀愁和困惑，也是作者對世間一切美好事物無比珍惜愛護的心情的流露。如果説蘇軾《水調歌頭·中秋》"月有陰晴圓缺，此事古難全"表現出他的開朗達觀的話，那麽辛棄疾"云何漸漸如鈎"的擔憂則表現出他那尚未消泯的童心的天真。這一串問題，想象新奇而幽默，有浩瀚大海和萬里長鯨，有晶瑩華麗的"玉殿瓊樓"和美麗的嫦娥，有笨拙醜陋的蝦蟆，有潔白可愛的玉兔，在皎潔的月光下，這一切景物都是那樣引人入勝。

從辛棄疾《賀新郎》一詞，我們又可以看到他以文爲詞、議論風生而富于幽默感之一斑。此詞作于他晚年閑居上饒山水園林

之時，他向往陶淵明歸耕田園之志，詞前有小序云："邑中園亭，僕皆爲賦此詞。一日獨坐停雲，水聲山色競來相娛，意溪山欲援例者，遂作數語，庶幾仿佛淵明思親友之意云。"(停雲爲園中亭名，取自陶淵明《停雲》詩序："《停雲》，思親友也。")

> 甚矣吾衰矣，悵平生交遊零落，祇今餘幾！白髮空垂三千丈，一笑人間萬事。問何物能令公喜？我見青山多嫵媚，料青山見我應如是。情與貌，略相似！　一尊搔首東窗裏，想淵明《停雲》詩就，此時風味！江左沉酣求名者，豈識濁醪妙理？回首叫，雲飛風起。不恨古人吾不見，恨古人不見吾狂耳！知我者，二三子！

此詞上片抒寫與自然山水田園之間心心相印的情感交流，下片在古人中尋求知音同調，一瀉胸中孤獨抑鬱、在現實社會中無可傾訴的塊壘不平之氣；全詞激昂豪宕，恣意揮灑，而不失幽默之趣，特別是大量地縱橫使典以助議論，極具辛詞特色。從頭至尾，可數其用典有：《論語·述而》："子曰：'甚矣吾衰也，久矣吾不復夢見周公！'"李白《秋浦歌》："白髮三千丈，緣愁似個長。"《世說新語·寵禮》："荆州爲之語曰：'髯參軍，短主簿，能令公喜，能令公怒。'"《新唐書·魏徵傳》載唐太宗曰："人言徵舉動疏慢，我但見其嫵媚耳。"陶淵明《停雲》詩："良朋悠邈，搔首延佇"、"有酒有酒，閑飲東窗"。蘇軾《和陶淵明飲酒詩》："江左風流人（按指東晋名士），醉中亦求名。淵明獨清真，談笑得此生。"杜甫《晦日尋崔戢李封》："濁醪有妙理，庶用慰沉浮。"漢高祖《大風歌》："大風起兮雲飛揚，威加海内兮歸故鄉，

安得猛士兮守四方!"《南史·張融傳》:"融常嘆云:'不恨我不見古人,所恨古人不見我!'"如此等等,辛棄疾隨手拈來,將之巧妙地串連,抒發自己的思想感情,天衣無縫;而這些典故本來出自經史,直接用入詞中,就純爲散文化句法,突破了詩詞中傳統的二、三字句節奏,而更顯句式之豐富多變。所謂"稼軒驅使莊、騷、經、史,無一點斧鑿痕,筆力甚峭"。(《詞林紀事》引樓思敬語)

辛棄疾的一些短小的詞篇,語言淺易流暢,毫不使典用事,但蘊含着深刻的人生認識和領悟,向來傳誦于衆口,如這一首《採桑子》:

> 少年不識愁滋味,愛上層樓,愛上層樓,為賦新詞強説愁。 而今識盡愁滋味,欲説還休,欲説還休,却道天凉好個秋!

這首詞語言非常質樸而同樣富于幽默感,然而那深藏在少年與老年心境對比之中的惆悵、悲切之情却極爲動人。"悲秋"是自古以來中國文人的傳統,多情善感的青年人,總在清秋時節愛上層樓,登高望遠,爲譜寫新的詩詞篇章而"强説"出許多愁情。對此他們並不自覺,還以爲自己真是愁深似海、命運不幸;衹是經歷了生活的無窮折磨坎坷之後,方能懂得甚麼是真正的"愁"。飽經滄桑的老人在回顧自己的青春少年時,纔知道在那一段人生最美好幸福的年華裏自己却總以爲有説不盡的"愁",這真是可笑而且可嘆。如今白髮蒼蒼,"識盡愁滋味",反而是滿腹辛酸無從訴説,"這次第,怎一個'愁'字了得?"(李清照《聲

聲慢》）女詞人李清照到了晚年，也纔真正懂得了甚麼是“愁”。那青春時代的“薄霧濃雲愁永晝”（《醉花陰》）、“一種相思，兩處閑愁”（《一剪梅》）寫了滿紙，却居然還能“輕解羅裳，獨上蘭舟”（同上）去解悶兒，也不想想那小小“蘭舟”是否“載不動許多愁”（《武陵春》）；衹是到了“識盡愁滋味”的晚年，李清照纔知道“愁”不可訴説、無從訴説，因此她衹是“聞説雙溪春尚好”，再要想借小舟蕩槳去解愁時，她纔立刻直覺到這滿腹無窮無盡、無法傾訴、無法消解的“愁”，會使小船“載不動”（同上）。可見直到此時，她纔真正認識到這“愁”的分量！

辛棄疾决心用比李清照更開朗灑脱的態度來對待“而今”之“愁”：“欲説還休，却道天凉好個秋！”抛開它，轉而贊美凉爽宜人的金秋！但在這開朗灑脱的背後，却是他幾十年來歷盡挫折打擊“識盡愁滋味”的悲辛！

辛棄疾同樣還有許多具有婉約風格特色的清麗嫵媚的詞作，南宋晚期詞人劉克莊嘗謂辛詞“横絶六合，掃空萬古，自有蒼生以來所無。其穠纖綿密者，亦不在小晏（幾道）、秦郎（觀）之下”。（《稼軒詞序》）如《祝英臺近·晚春》一首：

> 寶釵分，桃葉渡，烟柳暗南浦。怕上層樓，十日九風雨。斷腸片片飛紅，都無人管，更誰勸啼鶯聲住？　鬢邊覷，試把花卜歸期，纔簪又重數。羅帳燈昏，哽咽夢中語：“是他春帶愁來，春歸何處？却不解帶將愁去！”

此詞内容寫傳統的閨怨，曲折柔婉，纏綿悱惻，歷來詞論家多謂别有寄託，但又很難確指所寄託爲何，或當爲作者以女性愛

情之失意隱喻自己在政治上的失意，亦即傳統的所謂“芳草美人之思”。開首二句寫分離，渲染出黯然銷魂的情景。古人離别時往往分釵以爲紀念（白居易《長恨歌》：“惟將舊物表深情，鈿合金釵寄將去。釵留一合一扇，釵擘黄金合分鈿。”東晋王獻之愛妾名桃葉，王獻之曾作歌曰：“桃葉復桃葉，渡江不用楫。但渡無所苦，我自迎接汝。”）“鬢邊覷”三句，謂以插在鬢邊的花朵數其花瓣來占卜情人歸期，卜過之後還不放心，將剛簪上鬢邊的花朵又取下來再重行占卜，描摹女性心理之細膩纏綿，可謂唯妙唯肖；“哽咽夢中語”數句，更是悽悽切切，將春擬人化而謂其“不解帶將愁去”，全詞哀婉動人情愫至此達到深濃之極。沈謙《填詞雜説》評曰：“稼軒詞以激揚奮勵爲工，至‘寶釵分，桃葉渡’一曲，昵狎溫柔，魂銷意盡。才人伎倆，真不可測。”

再如辛棄疾寫元宵節觀燈的《青玉案·元夕》，是辛詞婉約風格最著名的作品之一：

> 東風夜放花千樹，更吹落，星如雨。寶馬雕車香滿路，鳳簫聲動，玉壺光轉，一夜魚龍舞。 蛾兒雪柳黄金縷，笑語盈盈暗香去。衆裏尋他千百度，驀然回首，那人却在燈火闌珊處。

如同寫中秋的詩詞名篇很多一樣，寫元宵燈會的詩詞名篇也很多，辛棄疾的這一首《青玉案》就是後者中的第一流作品。

上片的開頭三句寫元宵之夜火樹銀花的璀燦景象，連用兩個比喻。千萬花燈齊放，猶如一夜東風吹開了千樹春花（暗用了唐代詩人岑参《白雪歌》的“忽如一夜春風來，千樹萬樹梨花

開”)，但這還不够，緊接着又跟上一個比喻：更猶如一夜東風吹落天上繁星，如雨點般灑滿大地，化爲這無數盞晶瑩奪目的元夕彩燈。這連貫而來的兩個比喻，將元宵之夜的繁華絢麗、光彩燦爛形容得淋漓盡致。

接着的“寶馬雕車香滿路”，將鏡頭轉向觀燈的人群，特别點出富貴人家騎馬乘車、珠光寶氣、滿車芳香的豪華奢侈氣派，從側面進一步烘託渲染燈會的繁華景象，也爲下片寫觀燈的貴族女性形象作好鋪墊；“鳳簫聲動”寫燈會上熱鬧的音樂吹奏，“玉壺光轉”指一輪明月光照大地，漸漸轉過長空，暗示燈會的徹夜歡樂；“一夜魚龍舞”寫燈會上人們盡情歡舞，“魚”指鯉魚燈、海螺燈之類，“龍”則是舞龍燈，這三句分别用“動”、“轉”、“舞”，從聲、光和歡舞三方面將强烈的熱鬧感、亮感和動感充滿畫面，那種火爆歡快的氣氛，使人如臨其境。

下片作者的筆觸轉向對觀燈的貴家女性的描繪。我們可以作這樣的猜測：詞中的男主人公前來燈會的目的，是要見到某一位女性。正如下文李清照《永遇樂》（“落日熔金”）中寫的當時貴家小姐“偏重三五”，因爲她們衹有元宵十五纔能在家人陪伴下走出家門去觀燈看戲，接觸到“外面的世界很精彩”；因此這位男主人公也衹能趁此機會纔能見上他渴望見到的那位女性一面——哪怕衹是見一面連説話都不行，也算是一種滿足和安慰。因此上片剛寫他來到如“花千樹、燈如雨”的燈會，他立刻就全力留意着“寶馬雕車香滿路”，這是貴家女性的交通工具，而少爺公子們是衹騎馬不坐車的（李清照《永遇樂》中謝絶“來相召，香車寶馬”，也説明馬車是婦女們坐的）。但可惜他衹聞到“香滿路”，却無從見到車中是誰人，衹好在來往穿梭的“寶馬雕車”

間徬徨、追踪，滿耳滿眼衹聽到看到簫鼓陣陣、燈月輝映、魚龍狂舞……

終于，他看到一群身着盛裝的美艷的貴家女子下車觀燈了，因此下片裏男主人公的心神再也不關燈會絲毫，衹一心一意偷眼尋找心上的“那人”。“蛾兒雪柳黄金縷”是貴家女子頭上身上插戴的華麗裝飾，李清照《永遇樂》詞中就寫過“鋪翠冠兒，拈金雪柳”的裝扮。她們游賞燈會，互相談笑的神情儀態，令男主人公眼花繚亂，但終于是“笑語盈盈暗香去”，他看來找去，還是没有發現心上的“那人”，直到這些美麗女子們精心化妝而散發出的“暗香”隨着她們的離去而消失。他心中充滿了失望，他已經“衆裏尋他（她）千百度”，走徧了火樹銀花的整個燈會，走過了“玉壺光轉，一夜魚龍舞”的通宵，還是看不到她的影子。他在失望中漫無目的地走着，已經走到了燈會的盡頭，在燈火稀落、人聲冷清之處；他惆悵地回過頭來，再看上那曾使他滿懷希望的燈光、人群一眼，然而就在這一回頭的瞬間，他驀然發現：“那人却在燈火闌珊處！”

這最後的三句，是歷代傳誦的名句。作者刻畫出這樣一個自甘寂寞、不同于流俗的女子，她没有擠在最熱鬧的地方去看燈火，也没有跟家人女伴一起“笑語盈盈”，而是獨自一人站在燈火稀疏、幽暗冷清之處。可以説，作者在此之前極力渲染燈會的繁華喧嘩、人群的擁擠衆多、貴家車馬的奢侈、貴家女子的艷麗，全都是爲了反襯出最後的“那人却在燈火闌珊處”，反襯出她的孤高、幽獨、不同凡響！她在思考甚麼？在等待甚麼？她知道他在尋找她嗎？甚至，她到底知道不知道、認識不認識他？他找到她之後又將怎樣？這一切我們都不必去追問，《青玉案·元

夕》這首詞已經以這種新穎的構思、奇特的意境、美好幽獨的人物形象强烈地吸引住了讀者。這首詞中那位急切地追尋着的男主人公是否作者本人，我們也不必去追問，但詞中必定隱寓着作者某種深沉的追求和希望。辛棄疾一生在官場排擠傾軋、在坎坷失意中度過，他缺少知音，缺少志同道合的伴侶，總是慨嘆着“無人會登臨意”，他既是“衆裏尋他千百度”而總是不能實現自己的理想的那位男主人公，又是獨自在幽暗冷清中寂寞而立的那位女主人公，總之，通過讀者的想象，聯繫作者的生平，這首《青玉案·元夕》的詩味更濃，意境更深。

因爲這最後的三句詞句含意豐富，足以引發人們浮想聯翩，如果我們僅僅把它等同于“踏破鐵鞋無覓處，得來全不費功夫”的俗話來引用，那未免是太過膚淺的理解。王國維先生曾用三段宋詞名句來形容一個人在學問的專研、事業的追求中艱苦努力，最終獲得成就的三種必經的境界（參見第二章第一節），第三段就是辛棄疾《青玉案·元夕》的“衆裏尋他千百度，驀然回首，那人却在燈火闌珊處”！

當然辛棄疾詞往往也有過分散文化以至議論太多，以及所謂“掉書袋”即用典用古語太多而不免生硬堆砌之病，但無論如何，辛棄疾是把詞大大地改造了，其詞不僅“豪放”而已，不僅“無意不可入，無事不可言”而已，而且能“入”、“言”得相當充分自由，變化多端，足以稱豪放一派之巨擘。

第四節　心在天山，身老滄洲

——辛派詞人陳亮、劉過、陸游

蘇軾開創豪放詞風却未能引領豪放詞派，自南宋岳飛以後豪放詞漸成以愛國主義爲中心思想的一個派别，但仍處于不自覺的分散的狀態，到南宋中葉則形成了以辛棄疾爲首的，思想藝術風格相類且彼此聯繫密切，在詞壇上也具有重大影響的一大豪放詞派，如陳亮、劉過、韓元吉、楊炎正、陸游等等，一般統稱爲“辛派詞人”。

陳亮（1143——1194），字同甫，浙江永康人，是著名的愛國思想家、政論家，有《龍川詞》。“陳同甫與稼軒爲友，其人才相若，詞亦相似。”（劉熙載《藝概》）如《念奴嬌·登多景樓》：

危樓望還，嘆此意今古幾人會！鬼設神施，渾認作天限南疆北界，一水横陳，連崗三面，做出争雄勢。六朝何事，衹成門户私計？　因笑王謝諸人，登高懷遠，也學英雄涕。憑却江山管不到，河洛腥膻無際。正好長驅。不須反顧，尋取中流誓。小兒破賊，勢成寧問强對！

這是陳亮在鎮江登北固山多景樓眺望長江時所作。他嘆恨古來所謂“長江天塹，自分南北”之説，批判六朝南方統治者株守“門户”不能北伐中原之怯懦；重申當年祖逖中流擊楫而誓、謝安淝水之戰後從容謂“小兒輩業已破賊”的豪氣，表達了積極進取恢復中原的主戰精神。

劉過，江西太和人，號龍洲道人，有《龍洲詞》。他是一個

終生没當過官的遊士。他與辛、陳交厚，詞亦深受影響。其《六州歌頭·題岳鄂王廟》悼念岳飛，有“狡兔依然在，良犬先烹。過舊時營壘，荆鄂有遺民，憶故將軍，淚如傾”之句，對英雄屈死、奸臣賣國痛憤不已。他仿效辛棄疾詞風較知名的一首是《沁園春》，當時辛棄疾召他赴宴而他有事不能行，故以此幽默戲笑之作贈辛：

> 斗酒彘肩，風雨渡江，豈不快哉！被香山居士，約林和靖，與東坡老，駕勒吾回。坡謂“西湖，正如西子，濃抹淡妝臨鏡臺”。二公者，皆掉頭不顧，袛管銜杯。　白云“天竺歸來，圖畫裏峥嶸樓觀開。愛東西雙澗，縱横水繞；南北兩峰，高下雲堆”。逋曰“不然，暗香浮動，争似孤山先訪梅？須晴去，訪稼軒未晚，且此徘徊”。

全詞用白居易（香山）、蘇軾、林逋三人著名的詩句拆開組成散文式的對話而鑲入詞律，頗類辛棄疾之幽默風趣。不過那種拉名人以自重的江湖遊士習氣畢竟有些令人不舒服，而且過度散文化也不免生硬拼湊，缺乏韻味和節奏感之美。

辛棄疾是南宋偉大的愛國詞人，陸游則是衆所周知的偉大愛國詩人，陸游也同樣是一個愛國詞人，並且在辛派詞人中堪稱最有成就者。

陸游，浙江紹興人，字務觀，號放翁，生于 1125 年，比辛棄疾大十五歲，去世于 1210 年，比辛棄疾晚三年。活了八十六歲的陸游，是中國古代文學大家中最長壽的，但他的一生也如辛棄疾一般並不幸運。他終生盼望着投身抗擊金兵、光復中原的民族解放鬥争，但却一直到死没有實現過這樣的宿願。他早年立志

從軍殺敵，1161 年金主完顏亮南侵時，他曾奔赴江防前綫，準備參加戰鬥；1172 年又奉調奔赴陝西漢中，這裏是宋、金直接交界對峙的前沿，陸游在漢中駐軍中擔任軍職，這是他平生最引爲自豪的一次經歷，他在晚年的一首《謝池春》詞中曾追憶道："壯歲從戎，曾是氣吞殘虜。陣雲高，狼烟夜舉，朱顏青鬢，擁雕戈西戍……"

但這"擁雕戈西戍"的豪壯經歷僅僅是曇花一現，很快陸游又被轉調内地。跟辛棄疾一樣，陸游一直不停地在爲抗金北伐而奔走呼號，因此陸游也一樣地受到朝廷中主張和議的妥協派的排斥和打擊，自五十多歲後，陸游基本上都在山陰（紹興）家鄉的田園間過着退休閑居的生活。他經常撫摸着已經斑白的鬢髮，無限感慨地回首"壯歲從戎"的往事：

當年萬里覓封侯，匹馬戍梁州。關河夢斷何處？塵暗舊貂裘。　胡未滅，鬢先秋，淚空流。此身誰料，心在天山，身老滄洲。

——《訴衷情》

這是一首壯志不遂的悲歌。"萬里覓封侯"用東漢班超"投筆從戎"的典故，當年他離鄉萬里，奔赴梁州（即陝西漢中）軍營，本是爲了"了却君子天下事，贏得身前身後名"，但是結果却備受排斥，終于一事無成，退居家園。如今自己衹能在睡夢中重返關河前綫重温軍營舊景，然而"夢斷"醒來，却衹看到床頭那件當年戍守邊關時的貂皮裘，撲滿了萬里征塵，如今磨損已舊。回想早年的雄心壯志，目睹眼前的蕭索狀況，衹以"此生誰料：心在天山，身老滄洲（江南水邊）"的嘆息結束全篇，絶似

辛棄疾詞結句之陡轉沉鬱悲涼。

理解了陸游這種與辛棄疾相似的報國無門、沉鬱頓挫的悲愴感情，我們再來讀他最著名的一首《卜算子·詠梅》，就會有更深切的領悟：

驛外斷橋邊，寂寞開無主。已是黄昏獨自愁，更著風和雨。　無意苦争春，一任群芳妒。零落成泥碾作塵，衹有香如故。

這是一首詠物詞，以梅花託喻抒寫作者自己的胸懷和人格。“驛外”、“斷橋”表明此地的荒凉；“無主”表明此梅花無人經營照料，在這荒郊野外也無人欣賞贊美。“黄昏”的來臨，意味着這株寂寞無主的梅花，又將面臨長夜的嚴寒。“獨自愁”，既是梅花的愁，也是詞人自己的愁，在嚴寒寂寞中，没有人來理會、分擔這份愁情，緊接着而來的是“更著風和雨”，“夜來風雨聲，花落知多少”？這株早春獨放的寒梅將遭受怎樣不幸的被摧折的命運！

下片是梅花的自述，當然也是詞人的心聲：自己開放在百花之先，本來是出于天性，並不是有意苦争獨佔早春風光，大自然又何苦如此風刀霜劍嚴相逼！儘管如此，梅花仍要本着自己的天性而傲然開放，“一任群芳妒”。在古代詩人的筆下，濃艷嬌嬈的桃李開放在春色方盛之時，與早春獨放、淡雅清麗的寒梅恰成對照。這裏，作者寫梅花“無意苦争春”，用一“苦”字，表現梅花對“争春”的不屑和鄙棄，它衹是不願與流俗的“群芳”擠在一起，而寧願“寂寞開無主”，爲此它“一任群芳妒”，這個“一任”也更加突出了梅花不同于凡俗、不畏懼讒毁、高潔幽獨的形

象。

“零落成泥碾作塵”是梅花堅持自己的高潔品格而付出的代價，承接上片的黄昏風雨而來。梅花將在無情的摧折下零落成泥，被踐踏碾壓而化爲灰塵，這是多麽悽慘的結局，但最後的結句却爲之一轉：“衹有香如故”——風雨的摧折、“群芳”的妒毁可以消滅梅花的形體，却不能消滅梅花的精神，梅花的價值並不在于枝繁葉茂、花團錦簇，它那枝疏葉落、淡花點綴的形象首先是因它濃鬱的芳香而受到尊重和喜愛，“香”纔是梅花的精神，它芬芳的精神是永存的。

作爲一個愛國者，陸游在南宋官場的風雨摧折下、在衆多主和派權貴官僚的妒忌排擠下孤獨地堅持着自己的政治理想和主張，他最終是失敗了，“心在天山，身在滄洲”，但他執着的愛國精神流芳百代——“衹有香如故”。

辛派詞人環繞在辛棄疾的周圍，共同掀起了兩宋豪放詞的最高潮。這最高潮的光輝頂點是辛棄疾，相形之下，其他辛派詞人的成就是遠不能與辛棄疾相比的。王國維《人間詞話》以爲“劍南（陸游）有氣而乏韻”，其實這也是陳亮、劉過等人以及南宋後期的劉克莊等辛派詞人共通之病。他們的“豪放”之作往往是議論滔滔、使典用事有餘而生動形象不足，慷慨激昂不免流入簡單粗率而缺乏動人以情的深厚意蘊，篇章結構平鋪直叙而很少層次的轉换變化，如此等等。此蓋因辛棄疾的豪放本屬其特殊的個人天才、其北方人的特定氣質及特殊的沙場征戰經歷之自然勃發，而非有所謂“法度”、“規矩”可供追摹，本書第四章第一節曾就此對蘇辛二人的“豪放”之不可學有所論及，周濟《宋四家詞選序論》曾謂：“後人以粗豪學稼軒，非徒無其才，並無其情。

稼軒固是才大，然情至處，後人萬不能及。”前引陳廷焯《白雨齋詞話》亦謂後人對辛棄疾“不善學之，流入叫囂一派”。不過，我們並不能認爲陳亮、陸游等辛派詞人都屬于“無其才且無其情”之流，就詞這種體裁本身而言，它畢竟是一種“南方文學”或“女性文學”，最適合于詞的創作風格畢竟是“婉約”而非“豪放”（例如上引陸游《卜算子》詠梅之詞，即屬“婉約”而非“豪放”，由于多了一層借梅花以託喻之曲折，全詞就予人以一種深微悠長之遠韻）。至今流傳的最爲人所傳誦的豪放詞作，畢竟僅是蘇、辛二人的少數名篇佳作，其餘二流的豪放詞人，基本上都是土生土長的江南文人，在古代經濟文化交流相當閉塞的條件下，地域文化對人的影響是巨大的，倘無蘇、辛那樣廣泛地飽覽南北風物並博采南北文化之長的豐厚經歷及其獨有的個人天賦才情，要想將“詩之境闊”引入“詞之言長”之中而發爲豪放，的確恐不免“粗豪”而“流入叫囂一派”，故他們的豪放詞作終不能與傳統的婉約派之二流作者（更不必説一流作者）的作品相抗衡——後者畢竟還有許多名作至今傳誦于衆口而爲多量讀者所喜愛。因此，自蘇軾開創豪放詞風直到辛棄疾集豪放詞之大成，宋詞在“豪放”道路上的探索、發展也可説是到了終點，這以後，“衆裏尋他千百度，驀然回首，那人却在燈火闌珊處”，宋詞經歷以辛棄疾爲首的辛派詞人而極其變，終于發現了自己最適合的道路仍是回歸于“婉約”——當然是以姜夔、吴文英等爲代表的更高層次上的“婉約”了。

第七章　紅樓歸晚，看足柳昏花暝

——進入“第三境界”的宋詞

南宋中期以後，宋、金南北對峙的局面比較穩定下來，特别是“開禧北伐”慘敗之後，南宋朝野上下幾乎再也不敢、不想收復中原，而金國統治者要想南侵也力不從心，何况蒙古在它的後方興起，已經使它惶惶不安、自身難保了。這種情勢下，以辛棄疾和陸游爲代表的南宋愛國主義文學的呼聲漸漸低落——特别是如前所述，辛派詞人追步辛棄疾的豪放往往得不償失，豪放詞風自身已經難以爲繼——南宋官僚和文人階層中的苟安意識又泛濫開來，詞壇上傳統的描寫男女風月、寫景詠物的婉約詞風再度彌漫興盛。不過，在經歷着巨大的時代震蕩和豪放詞風狂飈捲起的情勢下，婉約詞也不可能完全沿襲歷史的老路，它必須適應新的時代要求，參考既往的經驗教訓，進行自身的改造發展，從而上升到一個新的完善階段，方能再現其輝煌。如果説，自蘇軾開創的豪放詞風，至南宋辛棄疾和辛派詞人乃蔚爲大觀，此後遂漸趨消歇；那麽，自周邦彦以其格律嚴謹、玲瓏婉約的精心結撰將宋詞推向“第二境界”，到南宋中晚期，在國運時局和宋詞自身歷程都進入黄昏之時，堪稱宋詞最後的大師姜夔以及吴文英、史達祖等卓有才華的詞人，在徧覽宋詞此前千姿百態之變以後——這真是“紅樓歸晚，看足柳昏花暝”（史達祖《雙雙燕》）——終于繼承周邦彦之後而將作爲宋詞主流的婉約詞推上了完美的也是最

終的“第三境界”。

第一節　長記曾攜手處，千樹壓西湖寒碧

——姜夔與宋詞“第三境界”

南宋中晚期詞壇婉約詞最傑出的代表、亦即宋詞進入“第三境界”的標志就是姜夔。

姜夔（約1155——1221），字堯章，號白石道人，江西鄱陽人。他一生屢舉進士不中，没有做過官，但是他極富有藝術才華，這足以使他到處可以成爲達官貴人的座上清客，他的一生也真的就在漫遊江湖、處處做客的清閑浪漫中度過。姜夔不僅是一大詞人，他的詩和書法也很精妙，更重要的是，他還是宋代詞人中少有的音樂家，能自譜新曲，因此他的詞中有很多自創的詞牌，如《揚州慢》、《淡黄柳》、《暗香》、《疏影》等等。他自稱“予頗喜自製曲，初率意爲長短句，然後協以律”。（《長亭怨慢》小序）這簡直就是現代歌曲的按詞譜曲形式了。因此他的這類詞作都是以意爲先，而非一般詞家之按譜“填詞”，也就特别顯得舒卷隨意而又曲折盡致。《揚州慢》即是其中著名之作。

淳熙三年（1176）冬，姜夔在漫遊江湖中來到長江北岸的歷史名城揚州。揚州地處大運河與長江的交叉點，是南北與東西交通樞紐，一直是商旅雲集、酒樓歌妓衆多的繁榮城市，但同時也是歷代兵家必争之地。1161年冬，金主完顔亮率大軍南侵，就一直打到揚州（同樣，南北朝時北魏太武帝南侵亦至此。如辛棄疾《永遇樂·京口北固亭懷古》所述，完顔亮南侵四十三年之後，辛棄疾仍念念不忘那次“烽火揚州路”的大戰争）。經過那次戰

火的焚掠，揚州被毀爲一片廢墟，再未能恢復昔日的繁榮。這次姜夔來到的揚州，就是這樣一座荒凉破敗的廢墟之城，他目覩這荒殘的景象，寫下了哀婉悽凉的《揚州慢》一詞：

> 淮左名都，竹西佳處，解鞍少駐初程。過春風十里，盡薺麥青青。自胡馬窺江去後，廢池喬木，猶厭言兵。漸黄昏，清角吹寒，都在空城。　杜郎俊賞，算而今重到須驚。縱豆蔻詞工，青樓夢好，難賦深情。二十四橋仍在，波心蕩冷月無聲。念橋邊紅藥，年年知為誰生？

揚州位于淮南地區的東部，因此稱爲“淮左”；“竹西佳處”，更點明揚州名勝竹西亭，唐代詩人杜牧就有“誰知竹西路，歌吹是揚州”的詩句。然而“過春風十里，盡薺麥青青”，哪有昔日杜牧所寫“春風十里揚州路”的繁華景象！終于，詞人從驚愕中清醒過來：自從金兵的鐵蹄踐踏到長江北岸、摧毁了揚州，這座名聞史册的大都市就變成了這樣一片廢墟。樓閣亭臺被夷平了，荒廢的池苑邊上長出了野生的雜樹喬木。它們似乎仍深深記憶着多年前那場恐怖的屠殺、焚燒、破壞；它們荒凉殘破、奄奄一息的景象，似乎仍深深厭惡着那兵荒馬亂的一切情景……漸臨黄昏，城頭戍守的士兵吹起號角，悽清的號角聲挾帶着寒意，在空曠的城中迴蕩……

整個上片的寫景中，都没有寫作者自己的感情，但作者的感情自然地融化在這悽凉荒廢的景物中。歷史上寫揚州繁榮美麗的最著名的詩人是杜牧，因此作者一再用“竹西”、“春風十里”這些杜牧的詩句，來與今天的揚州作令人痛心的對比；他筆下的城

內祇有“薺麥青青”、“廢池喬木”，根本不見人影，但“廢池喬木，猶厭言兵”，又何況有感情的人？最後出現了“清角吹寒”的人，而這是黄昏時分守候城頭的士兵，揚州城惟一的建築，大概祇有這與“兵”相聯繫的城墻了，但這殘破城墻包圍着的祇是一座没有市民的空城。廢池草木、殘墻黄昏、角聲悽寒，這一切都似乎是爲這座歷史名城唱着輓歌，這又是多麽可悲的景象！當時著名的詩人蕭德藻評論此詞，“以爲有《黍離》之悲”（見《揚州慢》小序），凝聚着詞人悲愴的故國之情。

上片用杜牧詩句，祇是一種暗示，爲下片直接寫杜牧與揚州在歷史上的繁華作鋪墊。杜牧年輕時代曾在揚州客居十年之久，揚州繁華的歌館酒樓中處處留有他的“狂篇醉句”，杜牧的“豆蔻梢頭二月初”之句，用早春二月枝頭上含苞待放的豆蔻花蕾來比喻揚州歌女的美麗；“十年一覺揚州夢，赢得青樓薄倖名”，也是杜牧的名句。但“算而今重到須驚”，縱使杜牧的風流才情能寫出工巧精美的“豆蔻”詞句，縱使他還想重温當年的青樓舊夢，面對今日揚州的這一片殘破荒蕪景象，他也“難賦深情”——無法寫出心中深痛的悲情。

由于歷史上揚州的繁華總是跟杜牧及其詩篇聯繫在一起，所以姜夔來到揚州，必然要想到“杜郎俊賞”，但他的目的全不是爲了追念評論杜牧，而是爲了悲悼今天的揚州；也就是説，他“懷古”是爲了“傷今”。他實際上處處以杜牧自比，他的生活狀況類似杜牧，他自信也同樣具有杜牧的風流才華，但他面對眼前的揚州，終于是“難賦深情”，這就自然引出了悽凉的結語：不僅自己的風流才華無處可用，那“二十四橋”的名勝，那橋下水波、橋上明月、橋邊紅芍藥，都已無人賞識、“知爲誰生”！

“二十四橋仍在，波心蕩冷月無聲”二句是非常有名的，形象地描繪出揚州一副殘破荒凉的寂寞空城景狀。“波心蕩”指橋下的水波蕩漾，同時也見出水波中心倒映出的那空中一輪明月，波光潾潾，閃爍不定，這正是水波層層蕩漾的特有景象；但接下去的“冷月無聲”却將這波光蕩漾的美麗的動態凝固了，月光冷冷地照在橋上水面，一切都籠罩在陰沉枯寂的“無聲”之中，“波心蕩”也變得陰慘。這三句從形象、色彩、聲音多方面寫盡了悽凉。姜夔這首《揚州慢》從藝術手法上來説是卓越的，他運用今昔對比的方式寫出揚州這座歷史名城的毀滅，但又不像一般詩詞那樣明顯具體地寫昔日的繁華來對照今日的荒凉，衹是暗示性地將“昔”溶于“今”，寫“杜郎俊賞”、“豆蔻詞工”、“青樓夢好”、“二十四橋仍在”等等，都是略一點及，立刻將筆觸轉回“今”；他對“今”的深悲又通過一系列富于特色的景物描繪來表達，而不直接站出來作主觀獨白的抒情。這樣，他實際上是借杜牧的詩筆來寫出了揚州昔日的繁華，又借眼前的景物描繪來寫出揚州今日的荒凉，非常形象又非常含蓄地將自己的感情溶貫進這今、昔的對比描寫中，其感染讀者的力量更加深刻。

這首詞反映出作者對金兵侵略的厭惡和憎恨，可能也反映出他對南宋政權無力維護國家安全的不滿，但姜夔畢竟不是辛棄疾、陸游那樣的愛國主義作家，《揚州慢》一詞即使表現了他某種程度上的故國之情，但也是相當的模糊和軟弱無力的。但我們本來也不可能、不應該要求人人都成爲辛棄疾、陸游，姜夔詞的價值不在于愛國，而在于藝術上的精益求精。他的自度曲《暗香》、《疏影》二首便是這種精益求精之名作。

此二詞皆詠梅，調名取自林逋《山園小梅》詩“疏影横斜水

清淺，暗香浮動月黄昏”句，作于光宗紹熙二年（1191）冬日，姜夔拜訪著名詩人兼貴臣范成大（號石湖）。《暗香》小序云：“辛亥之冬，余載雪詣石湖，止既月，授簡索句，且徵新聲，作此兩曲。石湖把玩不已，使二妓肄習之，音節諧婉，乃名之曰《暗香》、《疏影》。”

舊時月色，算幾番照我，梅邊吹笛？喚起玉人，不管清寒與攀摘。何遜而今漸老，都忘却春風詞筆。但怪得，竹外疏花，香冷入瑶席。　江國，正寂寂，嘆寄與路遥，夜雪初積。翠尊易泣，紅萼無言耿相憶。長記曾携手處，千樹壓西湖寒碧。又片片吹盡也，幾時見得？

——《暗香》

此詞相當朦朧，細細玩味，乃是對梅懷舊事兼以梅喻情人。上片先通過月夜、寒梅及玉笛，極言情景之美，轉入伴情人相與不顧嚴寒月下共摘梅花的美好“舊時”回憶。“算幾番”三字，見出詞人沉溺于默數追憶的深情。“何遜”二句筆鋒陡轉寫今（何遜，南朝梁詩人，極愛梅花，有《詠早梅》詩知名），以何遜漸老自比，情人離散，雖對同樣美景亦無從下筆了；然後“但怪得竹外疏花”二句，寫自己仍不能擺脱梅之清香幽潔，内室卧榻皆芬芳如“瑶席”，撩人情思，而轉入下片“江國正寂寂”的惆悵遠望，不由得再陷往日之深情，企盼寄梅以傳情。“嘆寄與路遥”，暗用陸凱《贈范曄詩》句意，參見第五章第一節秦觀詞《踏莎行》注。“翠尊易泣”二句，謂緑酒紅梅更令人思戀傷懷於離别之“玉人”，“長記”二句，再復切入當日西湖携手賞梅的追

憶，“千樹壓西湖寒碧”，刻畫出一幅雪潔冰清、周天寒徹的碧玉世界，越可想見梅與人交映之美。結句再回歸目前，梅花片片吹盡，與所戀之人一樣“何時見得”？全篇在今昔之間不斷往復搖曳，又在這往復搖曳中不斷宕開、收攏，意脈在不斷跳躍中又一綫連貫，情調高雅，結構非常細膩精緻。

苔枝綴玉，有翠禽小小，枝上同宿。客裏相逢，籬角黄昏，無言自倚修竹。昭君不慣胡沙遠，但暗憶江南江北。想佩環月夜歸來，化作此花幽獨。 猶記深宫舊事，那人正睡裏，飛近蛾緑。莫似春風，不管盈盈，早與安排金屋。還教一片隨波去，又却怨玉龍哀曲。等恁時重覓幽香，已入小窗横幅。

——《疏影》

此詞與《暗香》爲姊妹篇。全篇使用優美的歷史故事人物來刻畫梅之形貌、品格、精神，其中又滲透着詞人身世之感乃至家國之思。詞中“昭君不慣胡沙遠”二句，前人多以爲暗指靖康之難，徽、欽二帝被擄北去之事（杜甫《詠懷古迹五首》之一詠昭君詩又有“一去紫臺連朔漠，獨留青冢向黄昏。畫圖省識春風面，環佩空歸月夜魂”之句。或云此處明謂梅花爲昭君魂靈所化，暗謂二帝“魂兮歸來哀江南”之意），究竟如何，恐怕僅有詞人自己來解釋了。下片“猶記深宫舊事”三句用《太平御覽·時序部》引《雜五行書》：“宋武帝女壽陽公主人日卧于含章殿檐下，梅花落公主額上，成五出花，拂之不去。……今梅花妝是也。”此三句寫梅花飄零；“莫似春風”三句謂勿如春風吹落梅花

之無情，當早與安排金屋貯之。然而梅花終于無人憐惜以至零落，惟有笛曲《梅花落》（玉龍哀曲）爲之悼念，詞人欲再覓其"幽香"，惟可見于"小窗横幅"之畫中。這後數句可見出姜夔很善于運用虚詞，每句首用"還"、"又"、"却"、"等"、"重"、"已"，把時間關係錯落開來，一推一挽，疏密相間，給人以推移運動的空靈之感。張炎《詞源》論云："詞之賦梅，惟姜白石《暗香》、《疏影》二曲，前無古人，後無來者，自立新意，真爲絶唱。"

姜夔在漫遊江湖中度過了作爲豪門清客的一生，他的生活和創作當然也就跟歌妓們結下了不解之緣，在這一點上他跟唐代的杜牧、北宋的柳永、秦觀、周邦彦等人如出一轍。姜夔曾在淮南的合肥與一對歌女姊妹交往深厚，但豪門清客的生活不可能讓他在一個地方住得太久，當這個權貴對他開始厭倦的時候，生活便驅迫着他到另一個權貴門下去碰運氣，因此姜夔終于離開了合肥。在他留下的詞作中，據研究至少有二十多首是懷念他在合肥的情人（見夏承燾《姜白石詞編年箋校》)。其中最著名的一首是《踏莎行》：

燕燕輕盈，鶯鶯嬌軟，分明又向華胥見。夜長怎得薄情知？春初已被相思染。　别後書辭，别時針綫，離魂暗逐郎行遠。淮南皓月冷千山，冥冥歸去無人管。

據姜夔此詞中小序說，這是在飄泊中"金陵江上感夢而作"。"燕燕"和"鶯鶯"連用作美女的代稱，這裏指代情人；"輕盈"、"嬌軟"指她美麗的體態；"華胥"指夢，《列子·黄帝》："（黄帝）

晝初而夢，遊于華胥之國。”頭三句寫夢中分明清楚看到她那輕盈嬌柔的身影，“又”字表明這種夢景已是反復地多次重現，可見姜夔對她的一往情深。以下兩句是她在夢中向“薄情”的他傾訴埋怨。以上作者既描寫了她的身影，也描寫了她的話語，透過這種描寫，實際上也反映出自己同樣是“春初已被相思染”，因自己的相思，纔有她的入夢。但不寫自己，衹寫她，甚至寫她怨自己薄情，這就更顯得兩人相互間感情之深。

下片則轉向夢醒之後的追念。翻看着分別之後互通的書信，撫摸着分別之時她一針一綫爲自己縫補的衣裳，想象着剛纔夢中的她的體態和言語，是那樣親切而真實可信，這必定是她相思至深，魂魄已離開合肥，暗暗追隨情郎遠至天涯。那麼，此刻夢醒人去，她的離魂必定是獨自悲切地返回合肥（淮南）了，他不由得披衣而起，走上船頭，在初春的寒風中，在清冷的月光下，翹首眺望淮南方向，衹見一片銀色月光下千山朦朧、寂靜、幽暗……他什麼也看不見，但却清楚地感覺到、似乎也看到她的身影正隱約地孤獨地悄然歸去，無人照顧，無人陪伴……

王國維《人間詞話》稱：“白石之詞，余所最愛者，亦僅二語：‘淮南皓月冷千山，冥冥歸去無人管。’”此二句勾畫出一幅極爲悽清幽獨的意境，表現出作者對“她”的思念之外，更有一份莫可消除的深深的憐憫愛惜。姜夔似乎特別擅長于描繪這種以“冷”爲特色的月光：“波心蕩，冷月無聲”，“淮南皓月冷千山，冥冥歸去無人管”……那種悽清幽獨、夢幻迷離的畫面中自然融化着作者的深情，的確遠比直接抒寫這種“情”要來得更加哀婉動人。

姜夔還有一首追念淮南情人的《鷓鴣天》也是記夢之作：

肥水東流無盡期，當初不合種相思。夢中未比丹青見，暗裏忽驚山鳥啼。　春未綠，鬢先絲，人間別久不成悲。誰教歲歲紅蓮夜，兩處沉吟各自知。

“肥水”即合肥之水（也就是歷史上著名的“淝水”）。水流無盡，相思無盡，而重見亦無期，所以反悔當初“不合”（不該）種下這深情相思之根。但寫出這種悔，却越發見出作者無法擺脱相思之苦。無從相見，衹有在夢中重逢，但夢境模糊依稀，總不能次次都“分明又向華胥見”，反倒不如平時再三端詳她的畫像（“丹青”即畫幅）來得形貌清晰；況且夢境中正在摸索詢問她的朦朧形象時，忽然又被黎明時山鳥的啼叫驚醒，連這模糊依稀的夢境也不得久留。下片寫夢醒之後的感嘆，又是一年的“春初已被相思染”之時，春方初來，所以尚未吹綠江南岸，但自己的鬢髮已先成絲，這又可見他與她的分別之久、愁思之深。“人間別久不成悲”一句也是名句，通常時光的流逝能撫平人感情上的創痛，即使是剜心之痛吧，但在尖刀反復持久的剜刺下，内心雖是一片血淋淋，但久而久之感覺的神經也就遲鈍麻痹了。作者在這裏寫出自己的久別之悲似乎也已接近于遲鈍麻木，但誰知“歲歲紅蓮夜”（“紅蓮”即蓮形紅燭），依然魂魄入夢，縈繞不忘，夢醒之後，獨對燭光，沉吟相思之苦情，他與她身隔千里，却各自心知。可見衹要一息尚存，這種相思之悲愁便不可泯滅，這種“不成悲”之悲，“欲説還休”的“各自知”，也是十分哀婉動人的。

姜夔過着寄人籬下的生活，個人感情追求也得不到滿足，内

心當然是苦悶的，他也像封建時代多數不得志文人一樣，經常升騰起一股子渴望歸隱田園的願望。淳熙十四年（1187）秋冬之際，姜夔赴蘇州，舟經吴松江，眺望太湖，他向往着晚唐隱居太湖的詩人陸龜蒙，懷念起這位無拘無束地在小舟漁歌中度過餘生的天隨子先生，寫下《點絳唇》詞一首：

燕雁無心，太湖西畔隨雲去。數峰清苦，商略黄昏雨。第四橋邊，擬共天隨住。今何許？憑欄懷古，殘柳參差舞。

此詞以眼前之景，表現傷時感事、自憐幽獨之情。清寂寥落、嶙峋孤悽的景物，飽含着作者的愁情，空靈中見沉鬱。燕雁南飛，翱翔天空，逍遥自在，隨雲出没。這裏“無心”二字，反映出作者整日苦于奔波、絞盡心神，因此他羡慕燕雁之“無心”、“隨雲”。無心的燕與雁已經隨雲而去，衹留下了湖畔寂寞冷清的幾座孤峰。“清苦”二字本是形容人的感情或處境的，作者却用以形容純屬無知無情的山峰，這是把自己的感情和心境移情向客觀景物，越發顯得荒凉。清苦的山峰，惟有與“黄昏雨”作“商略”，進一層寫出此情此景的孤苦蕭條。“數峰清苦，商略黄昏雨”兩句之有名，就在于不直接寫人的感情，却將這種感情移向客觀景物，亦即將客觀景物擬人化，從而將“情”與“景”充分而自然地融和。這種手法固然是古典詩詞中極爲常見的，但各個作者都有不同方式的獨特運用，使這種“情景交融”層出不窮。

下片“第四橋邊，擬共天隨住”，呼應上片的“燕雁無心”二句，寫自己的心願，希望也跟燕與雁一樣得到“無心”、“隨雲”的自由解脱。太湖西畔的第四橋，是作者眺望燕雁南飛時目

光所及的景物，他“擬”就此結束自己的飄泊，跟隱士天隨先生陸龜蒙一樣閑適地度過餘生。但是接下去一轉“今何許”——今天的情景又是如何？言下之意是自己可不像天隨子那樣來去自由，但這個意思作者不明説出來，否則就太淺露了，他依然衹用一個畫面來展示：“憑欄懷古，殘柳參差舞”——作者的全部身世傷感都通過這幅蒼凉的畫面無言地傳透出來。

綜觀姜夔的詞作，可以看出他的詞風總體上屬于婉約一派，但又不像以往一般婉約詞那樣艷麗圓熟、柔麗軟媚，而是透出一種清冷空靈的氣象，故前人多用“清空”二字形容之，且認爲姜夔乃是創造性地以風靡南宋的江西詩派“生新瘦硬”之詩筆用于作詞。宋末張炎《詞源》以“野雲孤飛，去留無迹”形容姜夔之“清空”（詳見下節評吴文英詞）；清人周濟《宋四家詞選序論》謂之“清剛”、“疏宕”；劉熙載《藝概》謂之“幽艷冷香”；戈載《七家詞選》謂之“清氣盤空”、“高遠峭拔”云云。我們上舉姜詞中如“清角吹寒”、“波心蕩，冷月無聲”、“竹外疏花，香冷入瑶席”、“千樹壓西湖寒碧”、“想佩環月夜歸來，化作此花幽獨”、“淮南皓月冷千山，冥冥歸去無人管”、“數峰清苦，商略黄昏雨”、“殘柳參差舞”等句，無疑都予人清寒脱俗的强烈印象。大抵姜詞之情感，乃是文化教養層次甚高的典型士大夫文人的清高典雅、孤芳自賞的情趣，既少有世俗的香艷蘩蕪，也少有志士的壯懷激烈；姜詞之藝術手法，乃在于含蓄委婉中以空靈的神韻追求一種令讀者玩味不已的言外之意，構成疏朗開闊的畫面空間或意境（王國維《人間詞話》謂“古今詞人格調之高無如白石。惜不于意境上用力，故覺無言外之味，弦外之響，終不能與于第一流之作者也”，當屬他個人的一家之言，未足爲憑），而避免作直

接的質實厚重的鋪叙描繪，避免密集堆砌的意象羅列以至詞境逼窄擁擠；姜詞之語言意象更是于精工考究中追求素凈淡雅，避免繽紛多彩、雍容華貴，如此等等。姜夔的確堪稱宋代詞壇上最後的大師，他上承周邦彦而將作爲宋詞主流的婉約詞在藝術上推向了最高之境，陳廷焯《白雨齋詞話》評曰："姜堯章詞清虚騷雅，每于伊鬱中饒蘊藉，清真之勁敵，南宋一大家也。……美成、白石，各有至處，不必過爲軒輊。頓挫之妙，理法之精，千古詞宗，自屬美成；而氣體之超妙，則白石獨有千古，美成亦不能至。"

第二節　倚銀屏春寬夢窄，斷紅濕歌紈金縷

——史達祖與吴文英

姜夔的影響可以説籠罩了整個南宋末年的詞壇，而當時的一些詞家則既從姜夔的藝術中汲取營養，同時又致力于傳統的柔麗嫵媚的婉約詞創作，且能自成一格，從而展現出宋詞最高的"第三境界"之又一方面。其中史達祖和吴文英最爲大家。

史達祖生平資料甚少，生卒年亦不詳，估計他比姜夔要晚一輩，字邦卿，號梅溪，據説是汴（即河南開封）人。但史達祖成年並創作之時，北宋及開封淪亡于金已近百年，史達祖不大可能是如辛棄疾那樣投奔南宋的"歸正人"，從他的作品中也看不出對中原失地有甚麽故園之感，因此"汴"衹可能是他的祖籍，他本人則是土生土長在南方的江南人了。史達祖的地位資歷也不高，本爲一官府文吏，當然屬于科舉不第之人。據葉紹翁《四朝聞見録》載，韓侂胄當權時，很器重史達祖的文才，"擬帖擬旨，

俱出其手”；開禧北伐慘敗，韓侂胄誅死，史達祖也牽連受黥刑並流放，估計當時他年約三十來歲（參見下文考辨），後不知所終。

史達祖作爲詞人却是極出色的，他在青年時代就已有《梅溪詞》流傳。他在詞的章法、句法、聲律格調及字詞錘煉上承周邦彦而尤顯功力，其《雙雙燕·詠燕》一首爲傳世名作：

> 過春社了，度簾幕中間，去年塵冷。差池欲往，試入舊巢相並。還相雕梁藻井，又軟語商量不定。飄然快拂花梢，翠尾分開紅影。　芳徑，芹泥雨潤，愛貼地爭飛，競誇輕俊。紅樓歸晚，看足柳昏花暝。應自棲香正穩，便忘了天涯芳信。愁損翠黛雙蛾，日日畫欄獨憑。

據清毛先舒《填詞名解》卷三：“史達祖作詠燕詞，即名其調曰《雙雙燕》。”即這是史達祖的自創新調。此詞從一個寂寞孤獨的深閨女子眼中看春燕自由嬉戲飛翔的種種情態，形神俱備，描摹盡致，反襯閨閣之孤寂無聊，從内容上説固然陳舊狹窄，然而其藝術功力則屬上乘。

春社即春初祭社神（土地神）之日，相傳燕子即于此日北歸。詞人寫燕，用“度”（忖度、猜想）、“試”、“相”（端詳、察看）等字，既將燕子擬人化而富于情味，更寫出它們伸縮顧盼、前後相競（“差池”即先後參差）而又躍躍欲試的生動靈巧形態；形容燕語呢喃而謂之“又軟語商量不定”，如情人之卿卿我我、觀察新居，體驗細膩深刻，想象亦十分新穎别致。以下緊接“飄然快指花梢”兩句，突轉迅疾，下片更窮形盡相地描寫燕子忽高

忽低迴環轉折的嬉戲飛翔情態，動感强烈，且色彩繽紛，使全詞也在動與静、張與弛、明與暗、紅與緑的鮮明對照變化中形成很强的節奏感。“紅樓歸晚，看足柳昏花暝”乃此詞名句。最後“應自栖香正穩”四句，再歸于静止，寫雙燕嬉飛已倦，顧自並卧香巢穩睡，忘却了爲“佳人”遥寄書信（南朝江淹《雜體·李都尉陵》：“袖中有短書，願寄雙飛燕。”），令佳人“愁損”蛾眉，“日日畫闌獨凭”，從而將全篇由詠燕而收束入以人爲主的閨怨主題。

史達祖詞以詠物精工見長，這也代表了南宋婉約派長調詞的特色。除《雙雙燕》外，如《綺羅香》（“做冷欺花”）詠春雨、《東風第一枝》（“巧沁蘭心”）詠春雪等，都是傳誦的名作。至于傳統的男女戀情題材，則以《夜合花》一詞别具一格：

> 柳鎖鶯魂，花翻蝶夢，自知愁染潘郎。輕衫未攬，猶將淚點偷藏。念前事，怯流光，早春窺酥雨池塘。向銷凝裏，梅開半面，情滿徐妝。　風絲一寸柔腸，曾在歌邊惹恨，燭底縈香。芳機瑞錦，如何未織鴛鴦！人扶醉，月依牆，是當初誰敢疏狂？把閑言語，花房夜久，各自思量。

此詞寫對舊時情人的思戀，以及最終無法結合的惆悵苦悶之情。值得注意的有兩點：一，所戀之人，不是一般其他艷詞中的青樓歌妓，而是一位貴家姬妾，這從“梅開半面”二句（謂與戀人私通之情。《南史·梁元帝徐妃傳》：“妃以帝眇一目，每知帝將至，必爲半面妝以俟，帝見則大怒而出。妃與暨季江淫通，季江歎曰：‘徐娘雖老，猶尚多情。’”）及“歌邊惹恨，燭底縈香”、

“是當初誰敢疏狂”等暗示偷香竊玉的詞句可以猜測出來。這位貴姬說不定就是韓侂胄之妾，史達祖作爲極富文才的堂吏、韓侂胄之心腹，可以相當自由地出入姬妾成群的韓府宅第，從而與其姬有私，這種事在當時並不罕見；二，此詞很可能是韓侂胄垮臺身死、史達祖受刑放逐之時“念前事，怯流光”之作，其時史雙鬢已衰，“愁染潘郎”（潘郎即潘岳，其《秋興賦序》曰：“余春秋三十有二，始見二毛。”）史達祖遭禍時亦年約三十歲出頭，這就涉及史之年齡的考證：與姜夔同時的詞人張鎡曾于“嘉泰歲辛酉”（1201）爲史達祖《梅溪詞》作序，其時張鎡年四十九，序稱“史生邦卿”，“余老矣，生鬚髮未白”，可見史達祖當時還很年輕；序又稱史達祖當時“起謂余曰：‘某自冠時，聞約齋之號，今亦既有年矣。’”“冠時”即二十歲，又“既有年矣”，則1201年史達祖當爲二十多歲，姑定爲二十五歲吧，則距開禧三年（1207）十一月韓侂胄被殺有六年之久，史達祖受連累遭黥刑並放逐離杭州當在次年之春，從此詞“柳”、“鶯”、“花”、“蝶”、“梅”、“春窺酥雨池塘”等意象可知作于春時，該年史達祖正好“春秋三十有二”，他遭此打擊而鬚髮斑白、“始見二毛”自屬情理中事，因此“愁染潘郎”之典用得十分精當。這場大禍當然也就造成了他與那位貴姬的永別。史達祖于韓侂胄之死固無所哀，然而所悲者是與戀人的就此生離死別。此詞從追憶舊情入筆，將過去、現在穿插交疊，不直接寫情人形態言行，衹以環境的渲染烘託而抒寫其“魂”“夢”“銷凝”之深情回憶，嘆恨最終“未織鴛鴦”之憾，字句的選煉也十分精麗講究。

南宋婉約詞的又一大家是與姜夔並稱的吴文英。吴文英字君特，號夢窗，浙江四明（今寧波）人，他比史達祖還要晚一輩，

約生于史遭禍前後，卒于宋亡前夕。與姜、史等詞人一樣，吴文英也是科舉不第的吏員兼江湖遊士身份，屢屢混跡于達官貴人門下，晚年曾爲宋末亡國宰相賈似道的門客。

吴文英也與姜、史一樣精通樂律，十分注重字詞聲韻與音樂的協調諧暢，但其詞風則與姜夔不同，如果説姜詞“清空疏宕”，則吴詞可謂“質實密麗”。因此對吴詞的評價歷來出入甚大，有稱吴文英爲南宋第一大家者，如《花庵詞選》引尹焕語：“求詞于吾宋，前有清真（周邦彦），後有夢窗。此非焕之言，天下之公言也。”特别是晚清以來多位詞學家（除王國維外）更是幾乎無不推崇吴文英備至；但同時宋末張炎却又有一段貶低吴詞的著名評論，其《詞源》謂：“詞要清空，不要質實。清空則古雅峭拔，質實則凝澀晦昧。姜白石詞如野雲孤飛，去留無跡；吴夢窗詞如七寶樓臺，眩人眼目；碎拆下來，不成片斷。此清空、質實之説。”大體而言，吴詞較膠著專注于所描寫的對象，意象密集且多平列的組合，色彩明艷濃麗，在這種“眩目”的意象羅列之下，詞意的脉絡則比較斷續跳躍，往往令讀者感到晦澀難解，如沈義父《樂府指迷》所説“夢窗深得清真之妙，其失在用事下語太晦，人不可曉”。以下且看其《八聲甘州·靈岩陪庾幕諸公遊》一首。

靈岩在蘇州城南，上有靈岩寺，相傳爲春秋時吴王夫差爲西施所建館娃宫、琴臺、響屧廊遺址及採香徑（箭徑）等。其時吴文英爲蘇州常平倉吏員（即所謂“庾幕”），此詞爲作者偕同僚遊覽靈岩懷古之作。上片通過景物點染，寓懷古諷今之情；下片通過對歷史人物的評論，發憂時感事之慨。辭采奇麗，真幻結合，虚實相生，沉鬱深厚，堪稱吴文英詞的佳作之一。

渺空烟四遠，是何年青天墜長星？幻蒼岩雲樹，名娃金屋，殘霸宫城。箭徑酸風射眼，膩水染花腥。時靸雙鴛響，廊葉秋聲。　宫裏吴王沈醉，倩五湖倦客，獨釣醒醒。問蒼天無語，華髮奈山青！水涵空，欄杆高處，送亂鴉斜日落漁汀。連呼酒，上琴臺去，秋與雲平。

起筆“渺空烟四遠”五句，從天際落筆，氣象相當闊大，頗有問蒼茫大地之慨，在某種意義上可説是這首詞在婉約基調中對辛棄疾之宏闊與姜夔之清空的吸取。“青天墜長星”謂靈岩爲上天星宿墜地，並幻化出下文所言種種景物。“名娃金屋”指西施所居館娃宫。“殘霸”指吴王夫差曾争霸中原，而終爲越所滅，霸業無成。“箭徑酸風射眼，膩水染花腥”二句就很見出吴詞用字下語之考究：冷風而謂之“酸”，宫中融和香脂的流水而謂之“膩”，花之芬芳而謂之“腥”，都是較爲生僻晦澀非常人習見的字眼，然而這却是與虛幻衰殘的危亡心理相連的詞人直接感受的抒寫，顯然是有意暗用李賀《金銅仙人辭漢歌》的“東關酸風射眸子”、杜牧《阿房宫賦》的“渭流漲膩，棄脂水也”之句，這些描寫都聯繫着漢、秦之覆亡；“花腥”的形容更可從吴文英另一首詞《高陽臺·過種山》中“岩上閑花，腥染春愁”中見其深意：種山乃春秋時越王勾踐大夫文種墓所在地，文種爲勾踐賜劍自盡，此時在詞人眼中，岩上閑花之芬芳猶帶忠臣文種之血腥，那麼“膩水染花腥”之“腥”同樣暗寓着政局混濁黑暗以至于戰亂殺伐的不祥預感，並曲折地影射着衰危腐敗的南宋王朝的末日。以下“時靸雙鴛響”二句：謂當日吴宫美女來往木屐之聲不

絶，而今惟聞秋風落葉之聲。靸（音灑），指拖着木屐；雙鴛：指女鞋。相傳靈岩寺有響屧廊，當年吴王夫差令西施着木屐步于其上，廊虚而響。整個上片，可以説都是以似美艷奇瑰而實蕭瑟心寒的詞語晦澀地傳達出詞人借古諷今之意。

下片轉入較爲直接的抒情。“宫裏”三句，謂吴王溺于酒色而亡國，惟有與文種並事越王勾踐的范蠡清醒，棄官漫遊五湖而全身。“獨釣醒醒”頗有屈原“衆人皆醉我獨醒”之慨，此處詞人似乎以范蠡自命，面對亡國之徵畢現的時局，亦惟有全身遠害而已。吴文英究竟衹是一介小吏，也没有“先天下之憂而憂”的道德精神，所以這一番憂時感事之意，最終衹能歸結於無奈的虚幻情感，“連呼酒，上琴臺去，秋與雲平”，以空茫高曠的景象收束而回應開篇，全詞在意象、詞采及層次結構方面的確是深具匠心。

吴文英詞的主要内容當然仍不離男女戀情這個老題材，其密麗質實的詞風也主要表現在這方面。他的江湖生涯中，在蘇州、杭州兩地各有十年之久，《風入松》一詞，就是他爲懷念蘇州戀人而作，題爲《春晚感懷》：

聽風聽雨過清明，愁草《瘞花銘》。樓前緑暗分携路，一絲柳、一寸柔情。料峭春寒中酒，交加曉夢啼鶯。　西園日日掃林亭，依舊賞新晴。黄蜂頻撲鞦韆索，有當時纖手香凝。惆悵雙鴛不到，幽階一夜苔生。

此詞上片融傷别于傷春，下片觸物思人，對景生悲。南朝庾信有《瘞（音意）花銘》，葬落花而銘之。詞人欲以鈔寫此銘而

銷春愁，却更生離情别恨，以至春柳醇酒曉夢啼鶯，無不凝愁。西園即蘇州閶門之西園，詞人“日日掃林亭”以待戀人之來，“黄蜂”却吸引了詞人的目光而爲之動容，黄蜂飛舞本是尋常之景，而詞人竟痴想到它也是因情人“當時纖手香凝”而來，則絶代佳人之美與朝思暮想之情可見。陳洵《海綃説詞》謂“見鞦韆而思纖手，因蜂撲而念香凝，純是痴望神理”。“惆悵”二句道出詞人思戀之深，李白《長干行》有“門前遲行跡，一一生緑苔”。《海綃説詞》謂“雙鴛不到，猶望其到；一夜苔生，踪跡全無。則惟日日惆悵而已”。所謂“一夜苔生”，實則是夜夜望眼欲穿，每晨出門先見空階，其久罕人跡之緑苔都錯覺爲此不眠之一夜所生。全詞純以捕捉常人不經意而實深富含蘊的客觀景物以寫其悲，哀艷悱惻，深情懇摯。譚獻《詞綜偶評》云：“此是夢窗極經意詞，……‘黄蜂’二句，是痴語，是深語。結處見温厚。”陳廷焯《白雨齋詞話》亦謂：“情深而語極純雅，詞中高境也。”

吴文英極著名的《鶯啼序》一詞則是抒寫其在杭州“十載西湖”之游的愛情故事，《鶯啼序》詞調篇幅之長居各種詞調之首，多達二百四十字，充分展示了吴文英如“七寶樓臺炫人眼目”的藝術特徵：

殘寒正欺病酒，掩沉香綉户。燕來晚，飛入西城，似説春事遲暮。畫船載清明過却，晴烟冉冉吴宫樹。念羈情游蕩，隨風化為輕絮。　十載西湖，傍柳繫馬，趁嬌塵軟霧，溯紅漸招入仙溪，錦兒偷寄幽素。倚銀屏，春寬夢窄，斷紅濕歌紈金縷。暝堤空，輕把斜陽，總還鷗鷺。　幽蘭漸老，杜若還生，水鄉尚寄旅。别後訪六橋無信，事往花委，瘞玉

埋香，幾番風雨？長波妒盼，遥山羞黛，漁燈分影春江宿，記當時短楫桃根渡。青樓彷彿，臨分敗壁題詩，淚墨慘淡塵土。　危亭望極，草色天涯，嘆鬢侵半苧。暗點檢，離痕歡唾，尚染鮫綃；嚲鳳迷歸，破鸞慵舞。殷勤待寫書中長恨，藍霞遼海沉過雁，漫相思，彈入哀箏柱。傷心千里江南，怨曲重招，斷魂在否？

全詞共分四段，寫其十載西湖與情人悲歡離合的哀艷情事。首段“殘寒正欺病酒”以下，以傷春起興，轉入傷别，懷念已逝之情人。次段追叙“十載西湖”的昔日歡情：“嬌塵軟霧”形容西湖迷離嬌美的景色；“泝紅漸招入仙溪”謂着沿飄落紅花之溪流漸入仙境，喻作者與情人的艷遇。這裹暗用劉晨、阮肇入天臺山緣桃花遇仙女之事，見劉義慶《幽明録》；“錦兒偷寄幽素”指情人的侍女在二人間暗傳書信。南宋洪遂《侍兒小名録》載錢塘某名妓有侍婢名錦兒；“春寬夢窄”謂春長夢短，指幽會之歡情很短；“斷紅”指惜别之血淚；“輕把斜陽”二句謂兩情終于分離，西湖的斜陽美景惟留與鷗鷺。第三段寫“别後訪六橋（西湖有映波、鎖瀾、望山、壓堤、東浦、跨虹六橋）無信”的悲恨惆悵：“幽蘭漸老”二句謂時光流逝，花殘草長。杜若乃香草之名，《楚辭·湘君》：“采芳洲兮杜若。”“花委”即花謝；“瘞玉埋香”暗示情人之死；“長波妒盼”三句再穿插入往日柔情的回憶。盼，眼波；黛，蛾眉，形容她的美麗令西湖山水亦爲之羞妒，而詞人即曾與此如仙之佳人“漁燈分影春江宿”，那又是何等美好的春江花月夜！“桃根渡”指重訪當時兩人共同來往栖遲的西湖春江渡口，晋王獻之有《桃葉歌》贈其愛妾，參見前辛棄疾《祝英臺

近·晚春》詞解析；“青樓仿佛”謂情人所居之地仿佛如舊（暗示其人已逝）。青樓即妓女所居之處；“臨分敗壁題詩，淚墨慘淡塵土”謂當初分離時曾題傷別之詩于青樓壁上，今日其壁已破敗，所題字跡已淚浸塵封而模糊，其滿腹悲悽之情躍然紙上。第四段爲悼亡。“鬢侵半苧”謂如今已雙鬢半白；“離痕歡唾”二句謂翻檢舊手絹，尚沾有愛人的淚痕唾澤，暗用李煜《一斛珠》詞“嚼爛紅茸，笑向檀郎唾”句；“嚲（音朵）鳳”，垂翅之鳳，喻今日一己之孤獨寡歡；“破鸞”，孤鸞，亦喻兩人已如破鏡難圓。范泰《鸞鳥詩序》載有王者獲一孤鸞，悲戚不鳴，其夫人曰：“嘗聞鳥見其類而後鳴，何不懸鏡以映之?”鸞覩鏡悲鳴而絕。“殷勤待寫，書中長恨，藍霞遼海沉過雁，漫相思彈入哀箏柱”，謂自己曾頻以書信傳寄懷念深情，却如雁沉遼海，斷無音訊，回應“别後訪六橋無信”句，而今惟有獨自哀彈琴箏抒發其相思血淚；最後“傷心千里江南”三句，回應段首“危樓望極，草色天涯（暗用李煜“離恨恰如春草，更行更遠還生”句意）”二句，謂望盡千里江南，不可復見伊人倩影，謹以此哀箏之曲召喚愛人斷魂。（《楚辭·招魂》：“目極千里兮傷春心，魂兮歸來哀江南。”）

這裏之所以不厭其詳地幾乎逐句解析品評吴文英《鶯啼序》詞，乃因爲吴詞歷來有“運意深遠，用筆幽邃”（戈載《七家詞選》）、“驟難索解”、“晦澀終不免焉”（鄭文焯《夢窗詞校議》卷下》）之評；而此詞全篇結構轉折曲屈，今昔交疊却又層次分明；辭藻精美，其“嬌塵軟霧”、“春寬夢窄”、“長波妒盼，遥山羞黛，漁燈分影春江宿”、“淚墨慘淡塵土”、“藍海遼霞沉過雁”諸句，更在珠璣艷麗又摯情深婉中見其錘煉字詞之苦心，纏綿悱惻足以動人；四段均寫實、想象、繪景、叙事、抒情交融，爲歷代

婉約詞家所盛稱。如陳廷焯《白雨齋詞話》即贊爲“全章精粹，空絶千古。”

吴文英詞風與史達祖無疑有一定程度的相似，而吴詞色彩繽紛、撲朔迷離、重疊密集的意象組合及不同凡響的字句雕琢，更能容納大密度的内涵，更能耐人咀嚼回味，這令人聯想到晚唐李商隱那華美而朦朧的詩風。《四庫全書總目提要·夢窗詞提要》稱：“文英天分不及周邦彦，而研煉之功則過之。詞家之有文英，如詩家之有李商隱。”前引張炎謂吴詞“碎拆下來，不成片斷”之説不能算公允，因爲任何藝術作品都是其所有各個“片斷”不可或缺地完美組合而成的整體，倘將它“碎拆下來”，都難免是無法理解的“不成片斷”之物。不過，吴詞的思想意脈往往在絢麗奪目的“研煉之功”掩蓋下埋藏太深，令讀者難以索解，不免給人以零碎堆砌之感，這却也是事實。

吴文英也有某些疏朗明快之作，如《唐多令》：

何處合成愁？離人心上秋。縱芭蕉不雨也颼颼。都道晚凉天氣好，有明月，怕登樓。　年事夢中休，花空烟水流。燕辭歸、客尚淹留。垂柳不縈裙帶住，漫長是，繫行舟。

此爲作者悲秋傷離之作，上片寫秋景觸動懷人之離愁，下片嘆年華如夢，己不能往，彼不能歸，離愁無可排解之苦。而全詞語言疏朗流暢，在吴文英詞中别具一格。如開首二句，謂“心”上加“秋”合成“愁”字，語帶雙關且頗幽默。“縱芭蕉不語也颼颼”，雖無雨打芭蕉，然秋風吹拂蕉葉，其聲亦如雨之悽凉；這種描寫手法亦較傳統習見的“一葉葉，一聲聲，空階滴到明”

更爲新穎；“都道晚凉天氣好”三句，用辛棄疾《醜奴兒》詞“少年不識愁滋味，愛上層樓，……而今識盡愁滋味，欲説還休，欲説還休，却道天凉好個秋”之意而更深化一層。下片“垂柳”三句謂垂柳當初不能牽縈留住離别的愛人之“裙帶”，此時却繫住自己歸去之“行舟”，反用秦觀《江城子》“西城楊柳弄春柔，……猶記多情曾爲繫歸舟”之句亦更深化一層。因此批評吴詞“質實”的張炎在《詞源》中稱贊道：“此詞疏快，不質實。”

與史達祖、吴文英大致同時的詞人還有周密（號草窗）、高觀國（號竹屋）、盧祖皋、張輯等，都是南宋末年詞壇上知名的婉約詞作者。此外繼承辛派詞風的作者有劉克莊等，不過其成就與弊病大致也與陳亮、劉過們差不多，至南宋滅亡，豪放詞派終于幾乎絶響，惟餘婉約詞名家王沂孫、張炎來爲宋詞作總結了。

第八章　花深深，一鈎羅襪行花蔭

——宋代詞壇上的女作者及其作品

我們在本書首章中已經說過，詞這種體裁不僅是婉約陰柔的、女性化的，而且宋詞作者群中更涌現出大量女性作者，其作品數量、質量也大大超越前代詩歌的女性作者。宋以前知名的女詩人，如漢末蔡琰，所傳不過五言《悲憤詩》一首，東晉謝道韞可說無作品流傳；唐之薛濤、李冶、魚玄機等之作其實平平，無可稱道。而宋詞大師李清照，其成就足爲古今第一才女，此外知名者如朱淑真、曾布妻魏夫人、陸游妻唐婉、戴復古妻、徐君寶妻、南宋末宫女王清惠乃至如嚴蕊、聶勝瓊等歌妓之作，亦有足以傳世者；“花深深，一鈎羅襪行花蔭”，這是一位宋代女性的詞句（見下第三節），我們或者也可以從中看出宋代詞壇上女詞人的形象：她們的作品猶如她們的“一鈎羅襪”款款漫步在宋詞的百花園中，爲這園囿更增嫵媚風流，更添無限風光。

第一節　此情無計可消除，纔下眉頭，却上心頭

——李清照及其早年詞作

鄭振鐸先生在《插圖本中國文學史》中說：“李清照是宋代最偉大的一位女詩人，也是中國文學史上最偉大的一位女詩人。”（見是書第三編第 505 頁）。

李清照（1084——1155?），山東濟南人，號易安居士。她是北宋著名詞人中惟一的北方人，與南宋詞大師辛棄疾（字幼安）並稱“濟南二安”，不過作爲一個女性詞人，李清照具有典型的婉約詞風，所謂“婉約以易安爲宗，豪放惟幼安稱首”（見清王士禎《花草蒙拾》及沈曾植《菌閣瑣談》）；沈謙《填詞雜說》則謂“男中李後主，女中李易安，極是當行本色”。故又有“詞中二李”之稱。李清照一生跨越北宋、南宋兩個時代。就在北宋滅亡的靖康元年（1127）她三十三歲時，李清照經歷了整個民族以及她個人一生中巨大的災難性轉折，爲逃避金兵入侵，她從北方家鄉流亡到南方，在那裏度過悽涼的後半生——從這一點說，她與李後主的確有相類的命運，其作品也有相通的思想感情——不過李煜的早年詞作在詞史上並不够光輝，而李清照無論是早年或晚年的作品都足以置于北宋詞和南宋詞中最動人的篇章之列，可以說她是北宋最後一個也是南宋最初一個大詞人。

李清照出身于一個富于文學修養的士大夫書香門第。她的父親李格非曾受到蘇軾的賞識，號稱蘇軾門下“後四學士”之一，他的散文《洛陽名園記》是古文名篇之一。這樣的家庭和教養環境，培育出了李清照豐厚的文學才華。她在十八歲時嫁給太學生趙明誠，據元代伊世珍《瑯嬛記》卷中載：“趙明誠幼時，其父將爲擇婦。明誠晝寢，夢誦一書，覺來惟憶三句云：‘言與司合，安上已落，芝芙草拔。’以告其父。其父爲解曰：‘汝待得能文詞婦也。言與司合，是詞字；安上已脫，是女字；芝芙草拔，是之、夫二字。非謂汝爲詞女之夫乎！’後李翁以女妻之，即易安也，果有文章。”此說雖出于附會，但李清照青年時代已有一定的文名，則是可信的。

我們現在可以見到的李清照的一首《點絳唇》詞，幾乎可以肯定是她在婚前作的，而且很可能是她跟未婚夫趙明誠初次見面的記録：

蹴罷鞦韆，起來慵整纖纖手。露濃花瘦，薄汗輕衣透。見客入來，襪剗金釵溜，和羞走。倚門回首，却把青梅嗅。

我們在這裏看見的是一個活潑潑的天真而且頗爲頑皮的少女形象：在花園裏玩够了鞦韆，懶懶地擦拭自己纖細的雙手；初夏時節的單薄衣衫已經汗濕，秀麗瘦怯的她，看上去真像一朵沾滿露珠的嬌小的鮮花。忽然間有客“入來”，她慌得“襪剗金釵溜”，那形象又是何等的生動。古代未婚少女不見外客，她因此避開，這可以理解，但又何必“和羞走”呢？顯然客人是個青年男性，不是老頭子。而且她如此慌忙，更見這位“客”跟她個人有些關係——而她竟“倚門回首，却把青梅嗅”——偷偷窺望來客，却裝着玩弄手裏的青梅，真是將那嬌羞好奇、受拘于禮法之中而又力求掙脱于禮法之外的少女情態刻畫入微。

李清照和趙明誠結婚後，二人志趣相合，生活很美滿。他們一起鑒賞書畫古董、校刊古書、唱和詩詞。不過做丈夫的趙明誠大概屬于那種典型的北方士人，他衹能算是個博學的學者，却不是有文采的才子；在妻子面前，他永遠衹能爲自己的詩詞功夫慚愧。據《清波雜志》載：“易安每值天大雪，即頂笠披蓑，循城遠覽以尋詩。得句必邀其夫賡和，明誠每苦之也。”這種時候，趙明誠肯定會感到做這麼一位才華横溢的“詞女”之夫，實在不

是容易的事情。

趙明誠作爲一位士大夫，太學畢業後輾轉外地爲官，夫妻經常分離。李清照常以詩詞代書信相寄，在這些作品中，她抒寫出自己對美好愛情生活的向往和丈夫遠離帶給自己的離愁别恨。這些雖然已是宋詞的傳統内容，但這些内容過去都是由男性作家寫出來的，即使像柳永、秦觀、晏幾道那樣的大師，也衹能是以男性的心理來想象、描摹女性的心理，儘管寫得細膩入微，總讓人感到他們是在代人立言抒情，而不是抒“我”之情。衹有到了李清照這裏，纔開始是女性本身直截地對自己的内心世界進行純真、深刻、動人的精心描繪。伊世珍《瑯嬛記》卷中載：“易安結褵未久，明誠即負笈遠游。易安殊不忍别，覓錦帕書《一剪梅》詞以寄之。”

紅藕香殘玉簟秋，輕解羅裳，獨上蘭舟。雲中誰寄錦書來？雁字回時，月滿西樓。　花自飄零水自流，一種相思，兩處閑愁。此情無計可消除，纔下眉頭，却上心頭。

這首詞語句清淺通俗而優美雅致，但歷來論者對之解釋頗有分歧。或以爲“蘭舟”非一般所説的游船，而是指的床榻，乃女詞人别出心裁創造的一個意義晦澀的詞語，意即女主人公“輕解羅裳”，將要獨自上床休息了。若釋作“船”，則與上文的“玉簟(竹席)”及下文的“月滿西樓”之深夜居室不相關聯。但是我們要指出，釋“蘭舟”爲床，這種解釋實在没有任何語義學或典籍上的依據，而李清照作詞是極講究“典重”、“故實”的，因此這個“蘭舟”衹能作“船”解釋。全詞表現的是李清照對遠行丈夫

的思念。“紅藕（荷花）”凋殘，“玉簟”生涼，深秋獨居閨中的女主人公不勝“永晝”之漫長寂寞，午後在涼席上輾轉不眠，乃起身到荷花池中蕩舟解悶。輕解羅裳，蓋因古代女裙曳地不便登舟蕩槳也。“雲中誰寄錦書來”乃是她于舟中所見之景，由此聯想到鴻雁傳書，表明她時時刻刻在盼望久别丈夫的音信。但是，“誰寄錦書來”？没有誰！那在長空中時而排成“人”字、時而排成“一”字的“雁字”不能代替書信之字。她失去泛舟的興趣，衹有在寂寞和煩惱中再回到閨房的“玉簟”上，輾轉入夜，通宵不眠，眼睁睁到後半夜看着一輪明月西斜，如銀之清輝灑滿綉樓。這首詞的上片用異常精煉簡潔的筆墨將描寫從室内移向室外，再回到室内，濃縮白晝與夜晚于一章，融“情”與“景”爲一體。女主人公平時無聊而常輾轉“玉簟”，以及對“紅藕香殘”的惋惜之情，都透露出相思之苦的折磨。“輕解羅裳，獨上蘭舟”八個字則淡淡勾畫出女主人公輕盈嬌美的形象，使讀者的心也隨之輕快松弛地伴她而行；緊接着又將雁歸的實景與相思的愁情交織起來，“雁字回時，月滿西樓”，八個字高度地概括了從白天看到大雁直到後半夜不能入眠的整個過程，特别是“月滿西樓”的畫面，既美麗又深沉，一並包含了女主人公既美麗又深沉的感情。這樣高度凝煉精緻、有張有弛的寫作技巧，實在需要第一流大師的能力和水平。

詞的下片由景入情：“紅藕”飄零隨流水，使她痛感自己的青春也在獨守空閨中白白流逝。同一種相思之苦，折磨着身在兩處的她和他；這深沉的愛情帶來的“愁”是無法消除的，她曾千方百計自我排解以消除此“愁”，然而“纔下眉頭，却上心頭”，這兩句從結尾處呼應開端，使全篇渾然一體：“紅藕香殘玉簟

秋”，寫出女主人公無計消除之“愁”；“輕解羅裳，獨上蘭舟”則是她試圖蕩舟遊賞以自我排遣，那輕盈嬌美的形象，似乎意味着她終日緊鎖的眉頭也舒展開來；但是愁情“纔下眉頭”，却又仰見“雲中誰寄錦書來”，頓時相思又襲上心頭，直至“月滿西樓”，“此情”終于還是眉頭心頭無計可消除。于是下片的抒情，便是概括從“雁字回時”到“月滿西樓”的全部心理活動，其中該有多少次自我開脱，“纔下眉頭”；又該有多少次無計可消除，“却上心頭”！

全篇中女主人公的感情如水波般蕩漾起伏，詞句如音樂般回旋悠揚。我們讀到“紅杏枝頭春意鬧”、“庭院深深深幾許”這些名句時，總會想到作者在選用“鬧”字、“深”字等等的時候，一定花了許多苦心經營的功夫。然而讀李清照的詞却不然，一切都是那樣自然而然地流露出的優美，她不過衹是照着情感的原貌用筆在作記録，犯不着花心思錘煉字句。“一種相思”對“兩處閑愁”，“下眉頭”對“上心頭”，真是巧妙無比，但這用得着她花心思嗎？不這樣寫，又能怎樣寫？誰又能確認她是在有意襲用范仲淹《御街行》“都來此事，眉間心上，無計相迴避”的句意？《詞林紀事》卷一九引王士禎論此句“從范希文《御街行》詞結語脱胎，而李特工耳”。——李清照的句子當然更爲自然貼切而清麗流美。

讀着這樣的詞，我們衹能對趙明誠深表同情：這位做丈夫的怎麽可能寫出同樣精美的詞章來回寄妻子？據前人記載，趙明誠確實因此絞盡腦汁，也寫下不少回寄的詞，但今天我們反正是一篇也見不着。如果趙明誠不是李清照的丈夫，那麽他這些懷念妻子，抒寫離愁的詞章或許可以在流傳至今的兩、三萬首宋詞中佔

據一個不顯眼的角落，但問題是他和李清照是夫妻，後人如果要保存他的作品，就必須同李清照的作品編在一起，這樣一比，趙明誠的詞真是衹好删掉。

有一次，趙明誠下了極大的决心，要爲自己争口氣。這是秋九月初九重陽節過後不久，他又收到妻子寄來的一首《醉花陰·重陽》：

薄霧濃雲愁永晝，瑞腦銷金獸。佳節又重陽，玉枕紗厨，半夜凉初透。　東籬把酒黄昏後，有暗香盈袖。莫道不銷魂，簾捲西風，人比黄花瘦。

詞中的女主人公依然是那樣的寂寞無聊而“愁”，詞人在這裏選擇了一個典型的細節來表現“永晝”的孤獨漫長：“瑞腦銷金獸”——龍腦香繚繞着漸漸銷盡在香爐中，這是非常緩慢的，這細節最好不過地説明了女主人公的無聊：她竟終日坐看香烟繚繞而度過“永晝”。“佳節又重陽”，她依然如往常一般在“薄霧濃雲”的愁悶中消磨過白天，又在失眠中消磨過夜晚，從而深感“玉枕紗厨，半夜凉初透”。詩人王維的《九月九日憶山東兄弟》有“獨在異鄉爲異客，每逢佳節倍思親”之句，那麽女主人公在這“佳節又重陽”之際，對“獨在異鄉爲異客”的丈夫倍增思念；她把這份思念寄給他，也是向他詢問“佳節又重陽”之日是否同有這份“倍思親”之情？

下片是她在不眠之夜輾轉反側中，回想着白天黄昏後的情景，即把酒賞菊。“東籬把酒黄昏後”用陶淵明“採菊東籬下”句意，秋日黄菊悠暗的芳香，在半夜的此刻仍然縈繞衣袖。盛開

在深秋的黄菊，一過重陽就將凋殘，她此時聞着袖間的暗香，心中充滿惜花與自憐之悲，這悲哀融會着獨守空閨的寂寞、對遠别親人的思念，越來越深重。“莫道不銷魂”一句，直接抒發出她的悲哀愁苦，以下似乎要進一步陳述這“銷魂”之悲，但却衹用一個形象的畫面結束全篇——“簾捲西風，人比黄花瘦”。

自從陶淵明《飲酒》詩寫菊後，菊花便成爲中國人審美評價中的上品之花。其高潔之風姿，不像春夏間怒放的梨杏桃李、牡丹芍藥那樣花團錦簇、艷麗多嬌，而是“暗香”淡雅、枝葉瘦硬。因此李清照用一“瘦”字描寫黄菊，特别是重陽節後即將凋殘的黄菊，真可謂寫出了菊花之神；“瘦”本是形容人的，寫菊正是爲了寫人，因此“人比黄花瘦”一句將人與菊完全融合爲一，使這首《醉花陰》詞既委婉細膩、真摯哀怨，又清高典雅、淡遠飄逸。用“瘦”字形容花，這已經是詞人那種孤傲瘦硬的個性和風格的體現，如同我們前面已經介紹過的《如夢令》“應是緑肥紅瘦”、《點絳唇》“露濃花瘦”等句一樣，因而也是令别的詞人不敢沿襲模仿的——用“瘦”形容花幾乎成了李清照的專利，一模仿，别人都能看出是“鈔”李清照了。

據伊世珍《瑯嬛記》卷中：“易安以重陽《醉花陰》詞函致明誠。明誠嘆賞，自愧弗逮，務欲勝之。一切謝客，忘食忘寢者三日夜，得五十闋（一作“十五闋”），雜易安作，以示友人陸德夫。德夫玩之再三，曰：‘衹三句絶佳。’明誠詰之。答曰：‘莫道不銷魂，簾捲西風，人比黄花瘦。’政（正）易安作也。”——趙明誠終于還是没能爲自己争到這口氣。

李清照有這樣的才華，這樣的家庭，這樣平静的生活環境，我們不能不説她是幸福的。正因爲如此，情感豐富的她也就不免

對人生抱有更高的理想主義追求，而在現實社會（特別是對女性壓抑很深的舊式社會）中這種追求又幾乎是不可能實現的，所以她常常沉浸在一種莫名的惆悵或“閑愁”之中。她的上述及其他許多詞篇都表現出這一點，如《鳳凰臺上憶吹簫》：

> 香冷金猊，被翻紅浪，起來慵自梳頭。任寶奩塵滿，日上簾鈎。生怕離懷別苦，多少事欲説還休！新來瘦，非干病酒，不是悲秋。　休休，這回去也，千萬徧《陽關》，也則難留。念武陵人遠，烟鎖秦樓。惟有樓前流水，應念我終日凝目。凝目處，從今又添一段新愁。

此詞當作于女詞人與丈夫別離之時，情調哀愁。上片寫分別之日她因悲傷懶于起身，起後更懶于梳妝的情態。“生怕離懷別苦”二句，表明她這些日子惟恐言及離別引動雙方哀愁，故雖愁瘦容顏，仍強忍着千言萬語，“欲説還休”；但接下去筆端又圍繞這離愁徘徊不去，“新來瘦，非干病酒，不是悲秋”，那麼到底又爲甚麼？其實一切以酒澆愁、因秋生悲者，都是心中別有塊壘而推諉于酒與秋，則心中塊壘爲何？結果最終仍回到了“多少事欲説還休”。如此含蓄知吐，迴旋往復，使情感的抒發更見厚度。下片則是分別之時的慘然及對別後生活、情感的想象。離別的《陽關三疊》縱唱萬徧也難以抒其離情、留住離人；“武陵”指桃源仙境，此處則暗謂今後與丈夫遠隔猶如人間天上，自己則惟能孤栖于這烟雲愁霧繚繞的“秦樓”（這裏自然地扣合《鳳凰臺上憶吹簫》之調名，傳説秦穆公之女弄玉在“秦樓”與蕭史相戀而吹簫引鳳）。人去樓空，所謂“清風朗月，陡化爲楚雨巫雲；阿

閣洞房，立變爲離亭别墅”，今後多情者惟有樓前流水，尚能陪伴女主人公終日凝目遠望冀人之歸，然而日日“凝目”又明知不可能冀其人歸，于是可以想見衹能是日日“從今又添一段新愁”。本僅有“樓前流水”相知相伴，其情已經够苦，“愁”却日日纍積無已，更何以堪！

李清照此詞情意濃厚而婉轉曲折，遣詞用語則疏朗流暢，相當口語化，其題材、手法頗類前引柳永的《定風波》（“自春來慘緑愁紅”）一詞，然而此詞是出自女性心理的深切體驗，其真摯細膩更爲動人，雖淺近而無柳詞之往往俚俗，雖流暢而無柳詞之不免油滑，如《草堂詩餘雋》引李攀龍評：“寫一腔臨别心神，新瘦新愁，真如秦女樓頭，聲聲有和鳴之奏。”又《草堂詩餘正集》引沈際飛更贊云：“懶説出，妙。瘦爲甚的？千萬徧痛甚？……清風朗月，陡化爲楚雨巫雲；阿閣洞房，立變爲離亭别墅。至文也！”

但是正因爲李清照作爲一位女性，能够以如此大大超越一般男性作者的高度才華，真純動人地寫出女性内心最深微而豐富的情感世界，她就必不可免地招致一些封建衛道士的指責，王灼《碧鷄漫志》的意見就最有代表性：“易安居士，若本朝婦人，當推詞采第一。……作長短句能曲盡人意，輕巧尖新，姿態百出，閭巷荒淫之語，肆意落筆，自古縉紳之家能文婦女，未見如此無顧忌也。”今天我們對此類批評除了付之一笑以外，衹能對“詞采第一”的李清照文筆之“曲盡人意，輕巧尖新，姿態百出”深爲敬佩了。

中年以前的李清照，就這樣活着、寫着、歌唱着、“閑愁”着、快樂着，直到金兵入侵的鐵蹄踏碎了她的故鄉、她的家庭、

她的生活。

第二節　尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘慼慼

——李清照晚年的悲歌

1127年，金兵攻破北宋都城開封，接着席捲華北大地，人們紛紛向南方逃難。李清照和趙明誠夫婦此刻最心痛的是他們多年來購置積纍的大量金石書畫古董，他們選擇了其中少量最精緻的部分，在該年春隨身携帶逃往江南的建康（南京）。就在下半年，金兵攻佔了他們的山東家鄉，留下的一切都在戰火中化爲灰燼。

接着趙明誠病故，痛不欲生的李清照孤身在戰亂中顛沛流離了二十多年，最後悽涼地去世。她在南渡後所作的詞充滿了以往所没有的悲凉悽苦之情，其中飽含着山河破碎、人民死傷流亡的時代巨變中的無盡血迹淚痕，這些作品將她個人的悲慘遭遇與國家民族的深重災難融和一體，從這層意義上説，其動人心魄的程度顯然大大超過了南唐後主李煜那些主要是與他個人相關的亡國詞篇。

南渡之初，李清照流寓建康近兩年，此時她的詞情已變。如《臨江仙》："庭院深深深幾許？雲窗霧閣常扃。柳梢梅萼漸分明，春歸秣陵樹，人老建康城。　感風吟月多少事，如今老去無成。誰憐憔悴更凋零，試燈無意思，踏雪没心情。"她再也不是活潑天真的少女或風流多情的少婦，這無疑是時代的苦難在她精神上的反映；再如《添字醜奴兒》："窗前誰種芭蕉樹，陰滿中庭，陰滿中庭。葉葉心心，舒展有餘情。　傷心枕上三更雨，點滴霖

霪，點滴霖霪。愁損北人，不慣起來聽。”“秋雨梧桐”是南北共有之景，而芭蕉雨是江南特有之景，其“點滴霖霪”當然令初來的“北人不慣”，但這“不慣”中更有棄别家鄉、流寓異地的悲哀。這段時期李清照有一篇《念奴嬌》最知名且最值得探討：

蕭條庭院，又斜風細雨，重門須閉。寵柳嬌花寒食近，種種惱人天氣。險韻詩成，扶頭酒醒，别是閑滋味。征鴻過盡，萬千心事難寄。　樓上幾日春寒，簾垂四面，玉欄杆慵倚。被冷香消新夢覺，不許愁人不起。清露晨流，新桐初引，多少遊春意。日高烟斂，更看今日晴未？

這首詞一般都認爲是早年家居時所作，但細味詞意，且與上引《臨江仙》、《添字醜奴兒》相參照，應當是作于南渡之初寓居建康時。第一，此詞雖也寫女主人公之孤獨與“愁”，但與早年詞之明顯流露出對遠行丈夫的思念及愛情追求的情調全不相同，此詞感情已經頗有遲暮之慨；其次，南渡之初趙明誠尚未去世時，李寓居建康還是官員貴婦，財産亦未喪盡，故此詞“簾垂四面”數句，其居處尚還不寒酸，可與前二詞“庭院深深”、“雲窗霧閣”、“蔭滿中庭”相參看，但並不能以此證明作于南渡之前，因首句“蕭條”二字，已不是早年雖夫婦遠離而究竟與趙家族人共處的情狀；其三，古代已婚婦女（尤其是青春少婦）無丈夫相伴一般不會獨自出游，李早年詞中極訴孤單却並無“遊春”解悶之語，此詞則有“多少遊春意”數句，可見其時趙明誠當仍在建康，惟時局緊張，公務纏身，不能久相與伴而已。故“征鴻過盡，萬千心事難寄”二句非謂“難寄”與遠别之夫，而是難寄與

已經淪陷的故鄉，且時當春季，鴻雁北飛，正是向北方家鄉而去；其四，“險韻詩”（詩韻中同韻字很少的韻部，用此等韻部做詩很難，故謂險韻）、“扶頭酒”（酒勁大、飲後易醉之酒）多半是中年以後歷經“詩酒年華”之積纍的生活情趣，不似青春少婦的習慣。以上數端，可以認定此詞當于李清照客居建康丈夫尚未去世時，因傷春進而傷時之作，大體與上《臨江仙》、《添字醜奴兒》詞同時。

此詞既作于家鄉淪亡的南渡之後，故辭情悽惻，首句寫居處之“蕭條”更兼風雨重門，直到清明寒食猶是“種種惱人天氣”，“寵柳嬌花”形容初春花柳新發時嬌嫩柔弱之態，用語新穎别致。黄昇《花庵詞選》曰：“前輩嘗稱易安‘紅肥緑瘦’爲佳句，余謂此篇‘寵柳嬌花’之語，亦甚奇俊，前此未有能道之者。”而且“寵”與“嬌”，又更見其難以經受無情風雨的摧折。借酒澆愁，賦詩遣憂，終于還是憂愁不可去，“别是一番滋味在心頭”。以下“征鴻過盡”二句，乃點出此國破家亡之愁恨難以寄達鄉關，亦無從寄托于詩酒，到底還是“多少事欲説還休”了。下片極寫春寒之襲人，而暗寓時局危殆之迫人，目前苟安尚不可保，故“玉欄杆慵倚”，不必也不願、不忍登高眺遠以望故鄉；但此時的女詞人終歸還是懷着一綫不可擺脱而晝夜爲之夢魂縈繞的期望，期望着時局終有轉機，期望着故鄉終能回歸，故她不放過哪怕是最細微的一瞬光明的閃現，以下筆鋒一轉：“清露晨流，新桐初引”（用《世説新語·賞譽》：“（王）恭嘗行散至京口射堂，于是清露晨流，新桐初引。”）這久久風雨如晦之後春光乍現的生機，令女主人公精神爲之一爽，丈夫能否因此有機會與自己一起踏青遊春呢？但筆鋒旋即又轉，她不能肯定這意味着天空終于放

晴，近年來顛沛流離之苦已經使她難于輕信有雲開霧散、苦盡甘來的希望，所以還是“更看今日晴未”吧。

事實證明李清照的懷疑是對的，接踵而來的是狂風暴雨，驚濤駭浪。不久，即高宗建炎三年（1129），趙明誠在動亂中病故，此後李清照開始了她在江南異鄉更爲悲惶悽楚的晚年流浪。該年底，金兵越過長江攻入江西，李清照隻身輾轉逃難，從江西逃往浙江。這時她身邊還存有一些值錢的金玉古董，大概趙明誠的同僚中有人對此眼紅，就向朝廷秘密報告，說是李清照有大量非法財物，意欲“頒金”通敵。她得知後極度恐慌，因爲在戰亂時期，很多案子不會仔細調查審訊就輕易嚴懲。她急忙收拾準備，主動向朝廷說明情況。此時宋高宗畏敵如虎，在金兵的追擊下已經逃離大陸、乘船下海了。李清照趕到浙江黄岩縣沿海，衹見一片海天茫茫，按李清照《金石録後序》中記載的，她也就惶怖“雇舟入海奔行朝”，先趕到章安（今浙江臨海縣），不料高宗又下海跑了，于是她又“從御舟海道之溫（州），又之越（今紹興）”，在驚濤駭浪中拼命追趕着宋高宗那飄浮在海船上的小朝廷。

李清照未免太老實了，小朝廷忙着逃命，哪有功夫來理會她的“非法財物”。後來金兵退去，李清照跟着小朝廷又回到岸上，不過經過這麼一次大折騰，李清照剩下的一點金石書畫古董也幾乎散失一空。

但這一次前所未有的海上驚險奔波，使李清照在極度悲痛、驚惶、苦悶和艱辛備至的困境中，迸發出與絶望的灰暗相交融的奇異瑰麗的幻想和追求：

天接雲濤連曉霧，星河欲轉千帆舞。仿佛夢魂歸帝所，聞天語，殷勤問我歸何處？　我報路長嗟日暮，學詩漫有驚人句。九萬里風鵬正舉，風休住，蓬舟吹取三山去！

——《漁家傲》

從來論詞者一般都普徧認爲此詞充滿奇情異彩，感情健舉豪放，在李清照所有詞作中實屬別具一格。梁啓超稱："此絶似蘇辛派，不類《漱玉集》中語。"（見梁令嫻《藝衡館詞選》乙卷）的確，此詞從字面上看來極爲瑰偉宏大而超凡脱俗：天際曙光與萬里雲濤海霧相連，長空銀河與怒海千帆共舞，女詞人在海天茫茫的夢魂中直上星空奔向天帝，並與天帝相問答，陳述自己孜孜不倦的藝術追求和非凡文才。夢回之後，猶期望着如大鵬展翅，乘風飛升三山仙境，全詞洋溢着浪漫主義的理想追求，氣勢宏闊，想象奇偉，並穿插着屈原（《離騷》："欲少留此靈瑣兮，日忽忽其將暮。……路漫漫其修遠兮，吾將上下而求索"）、杜甫（《江上值水如海勢聊短述》詩："爲人性僻耽佳句，語不驚人死不休"）、《莊子·逍遥游》（"鵬之徙於南溟也，水擊三千里，摶扶摇而上者九萬里"）及神話傳説（《史記·封禪書》載海中有蓬萊、方丈、瀛洲三神山）中那些高尚自由、瑰麗斑爛的語言和意象，與李清照其他那些抒寫相思離愁的婉約纏綿的詞篇絶不相類，而堪稱典型的豪放之作。但另一方面，衆多論者始終也説不清楚此詞確切的内容究竟是甚麽，李清照究竟爲何寫出此一首與其婉約風格絶不相類的"豪放"詞。

1992年去世的原四川知名女學者黄稚荃先生曾對李清照此詞提出了自己的看法。她曾親口對筆者談到：她認爲此詞風格與

“健舉”、“豪放”及“蘇辛派”之類絶不相干，細味此詞詞意，當爲女詞人記述她在驚惶中追趕宋高宗“御舟”的一段海上流離奔波、夢魂屢驚之驚險歷程。蓋因李清照的詞都是真實地描寫其具體實有的情與境的，這也是《漱玉詞》感人至深之所在，她的詞風基本上無關乎“浪漫主義”。

李清照當然有自己對生活的高潔追求和理想，這正是驅策着她嘔心瀝血于藝術創作的動力，但這追求和理想並不曾以宏大瑰偉的幻想與物象具體化于其詞之中——這與她的詞學觀也有聯繫，她是堅持詞“别是一家”，反對以詩爲詞，反對將“詩言志”的傳統移植于詞的（參見下文評李之《論詞》）。因此，建炎三年、四年（1129——1130）間她飄流于大海，在身負通敵嫌疑、極端苦悶、前途無望的黑暗之中，平生第一次面對波濤洶涌、茫茫無際的雲濤海浪，夢想並幻覺到追上“御舟”的情景；這個“帝所”，實際上就是她一直在苦苦跟踪追尋的宋高宗，她依稀地聽到他的“天語”，親切地問她“歸何處”、到底要尋求什麽；我們不可能要求女詞人超越歷史的局限，要求她認識到宋高宗怯懦賣國的本質；在當時深重的民族灾難中，她如同其他一切愛國者和廣大民衆一樣，衹能别無選擇地把宋高宗看作是國家民族的象徵和代表，衹能别無選擇地追隨着他。而詞的下片則是她回答“帝”的詢問，“我報路長嗟日暮”，她訴説了自己一路風波的無盡艱辛苦楚；“學詩漫有驚人句”則是她對自己文學才華的雖自謙而實驕傲的評價，李白、杜甫、蘇軾等大文豪都無不渴望向皇帝展現其文采才華，那麽我們的女詞人又何爲不可夢想于此呢？但夢終歸是要醒的，醒後的她追憶夢境，更升騰起新的夢想：“九萬里風鵬正舉”，吹送自己如一葉飄蓬的孤舟一直駛向“三

山”仙境——真的奔向她夢魂縈繞的“帝所”。

全詞真實反映了作者神思恍惚、似真似幻的情狀，因而顯得神秘而又瑰麗奇妙。但它寫的仍是現實中的女詞人其夢、其境、其情，它是李清照獨有的藝術才力與南渡避難之初浮海漂泊的特殊遭遇相結合的產物，的確很難用“健舉”、“豪放”之類來論及此詞的風格。

在廣大人民和岳飛等愛國將領的堅決抵抗下，金兵對江南的侵略漸受遏制，南宋小朝廷也逐漸穩定下來。李清照晚年定居杭州、寧波、金華一帶，在孤苦中度過餘生。這期間她寫的詞充滿着國破家亡、親人離逝的悲哀，那悽凉的詞句，不僅傾訴着她個人的不幸，更傾訴着那個時期國家民族的灾難，感動着此後千百年的讀者。

晚年的李清照，雖然孤苦貧困，但她畢竟是一位出身于官僚家庭、書香門第的上流社會女性，特別是她善長于詩詞文章，有極高的文學修養和才華，因此她在南宋上流社會仍是一位知名人物，此時又已年老孀居，于是有時還與一些貴家婦女、詩詞朋友(包括丈夫趙明誠當年的同學或同事）來往應酬，這大概總算還使她不至于過早地毁滅在江南飄泊的孤苦貧困中，而是在這孤苦貧困中繼續掙扎着生活了若干年。但無論如何，晚年的她對這些朋友們的來往應酬也是深感疲倦和無聊，經常謝絶他（她）們的邀請，孤獨地自我封閉在寓所内。

她寄居在南宋都城臨安（杭州）的一個正月十五元宵節時，又一些朋友携眷駕着車馬前來約請李清照同去遊賞市内的元宵燈會，正深深沉浸在“每逢佳節倍思親”的悲傷中的李清照，衹能謝絶了朋友們的好意，爲此她寫下了這首著名的《永遇樂》詞：

落日熔金，暮雲合璧，人在何處？染柳烟濃，吹梅笛怨，春意知幾許！元宵佳節，融和天氣，次第豈無風雨？來相召，香車寶馬，謝他酒朋詩侶。　中州盛日，閨門多暇，記得偏重三五。鋪翠冠兒，撚金雪柳，簇帶爭濟楚。如今憔悴，風鬟霧鬢，怕見夜間出去。不如向簾兒底下，聽人笑語。

元宵觀燈是在夜晚，所以朋友們黃昏時來約請作者，此詞一開始也從黃昏時分的“落日”、“暮雲”寫起。“熔金”寫鮮明的落日猶如一爐熔煉的黃金，燦爛奪目，景象壯麗；但隨之“暮雲合璧”，夜晚的黑雲已延伸四面，漸漸合攏，遮蔽了落日。成語“珠聯璧合”是形容事物互相接合得完美嚴密，這裏作者用“合璧”來形容陰雲四合，嚴密地遮蓋了天地，既是寫實際景象，但無形中也給全篇詞作籠罩上一層陰影。在這陰影中，引出“人在何處”一句，更道出作者面對這落日暮雲的悲情。“人”有兩層含意，一指她死去的親人，每逢佳節倍思親，在這元宵佳節的黃昏時分，親人何在？二指作者自己：我在何處？遠離家鄉，漂泊江南，寄居杭州，已經獨在異鄉爲異客了。

她在孤獨悲苦中聽到遠處傳來哀怨的“梅花落”笛聲（“吹梅笛怨”），“梅花落”是古代流傳至今的著名笛曲，它以哀怨的曲調悼念凋殘的梅花，也勾起人們懷鄉思親的愁情，而她也纔意識到此刻已是“染柳烟濃”的初春時節。“染柳烟濃，吹梅笛怨”兩句表現作者對春光的複雜感情，既寫其美好，又寫其所伴隨的梅殘帶給人的愁怨無奈，所以終于用“春意知幾許”一筆帶過，

春光知多少？春光無盡，但對于流落異鄉、親人離逝的人來説，無盡的春光已經失去意義。

“元宵佳節，融和天氣”呼應首句的“落日熔金”的燦爛美景，天氣晴好，本來正適于觀燈游賞，但作者却擔心“次第豈無風雨?”怎知這晴好的融和天氣不會轉眼就風雨交加？她已經歷經滄桑，受盡磨難，曾面對“清露晨流，新桐初引”之遊春良辰而擔心，“試看今日晴未”，結果終于是幸福的家庭轉眼之間就破碎了，朝夕相處的親人轉眼之間就永别了，和平的生活轉眼之間就被戰亂和流亡取代……恰如“落日熔金”的美景轉眼就被“暮雲合璧”而遮蔽一樣，她對一切都感到疑懼、憂心、變幻莫測。因此儘管是晴好的“融和天氣”，她仍然謝絶了“酒朋詩侶”們駕着“香車寶馬”的“來相召”，表面上的理由是恐怕外出“次第豈無風雨”，而實際上顯示出這人世間的風雨坎坷在她心中留下的創傷之深。

下片轉入憶“昔”，並在今昔對照中進一步讓讀者感受到女主人公深刻的内心創痛。往昔的“中州盛日”是李清照晚年反復追憶、永不忘懷的幸福時光。她衹從自己作爲一個“閨門”女性的角度來追憶那過去的“盛日”，封建時代的青年女性是不外出的，成天衹鎖居閨房，因此“多暇”，因此“記得偏重三五”（十五日），衹有在正月十五元宵節時年青姑娘纔能在家人陪同下外出觀燈，因此她們特别盼望這個日子到來。這天她們總是“鋪翠冠兒，撚金雪柳”（吴自牧《夢粱録》卷一《元宵》：“官巷口、蘇家巷二十四家傀儡，衣裝鮮麗，細旦戴花朵肩、珠翠冠兒，腰肢纖裊，宛若婦人。”《宣和遺事·亨集》：“京師民有似雲浪，盡頭上戴着玉梅、雪柳、鬧蛾兒，直到鰲山下看燈。”），精心打扮；

“簇帶”即滿頭插戴打扮，“争濟楚”就是争着比較各自的整齊漂亮。作者完全陷入了對往昔歡樂的回憶，至此陡然一句“如今憔悴”，將她拉回了無情的現實，在飽經戰亂流離之苦後，她已經容顏憔悴、頭髮蓬亂（“風鬟霧鬢”），再無心思梳妝打扮，更不會“偏重三五”；元宵佳節帶給她的衹有傷心，甚至于“怕見夜間出去”，即使没有風雨，那昏暗的夜景如同自己一團漆黑的前程，衹能使她更加傷心，這個“怕見”包含了她多少辛酸！倒不如獨自呆在家裹，追思回味着那永不可忘懷的當年，一面透過低垂的門簾，傾聽外邊路人的陣陣笑語。這最後的兩句，透露出作者晚年生活的貧困潦倒，她的住宅已不是“玉欄杆慵倚”、“陰滿中庭”貴家深深庭院，而衹是臨街雜院的簡陋房屋，纔能隔一道門簾就聽得見外邊路人笑語，在這種境況下，今與昔、自己與他人盛衰苦樂的對照，也顯得格外尖鋭而無情。

這首《永遇樂》詞全篇衹有一個“怨”字，且寫的是笛怨，而不是直接抒寫作者本人之怨，此外再無任何“愁”、“悲”、“苦”、“痛”字句，但那字裹行間浸透了作者無限的悲痛和對故國家鄉的無限懷念，具有感人至深的力量。

李清照晚年詞最負盛名的代表作是《聲聲慢》：

> 尋尋覓覓，冷冷清清，悽悽慘慘慼慼。乍暖還寒時候，最難將息。三杯兩盞淡酒，怎敵他晚來風急？雁過也，正傷心，却是舊時相識。　滿地黄花堆積，憔悴損，而今有誰堪摘？守着窗兒，獨自怎生得黑？梧桐更兼細雨，到黄昏點點滴滴。這次第，怎一個“愁”字了得！

這首詞是作者晚年孤獨悽凉生活情景的寫照。寫“愁”似乎是李清照詞的基調，但她早年的愁，無論是“纔下眉頭，却上心頭”，還是“莫道不銷魂，簾捲西風，人比黄花瘦”，“凝目處，從今又添一段新愁”，那都畢竟是青春盛年渴望得到更多愛情和幸福而産生的“閑愁”，是夫婦暫時分離、用詩詞代替書信互相傾訴的相思之“愁”。而李清照晚年的愁，則是國破家亡人逝之後的慘痛情懷，是夫妻、親人永遠死别的不可彌補的悲哀，是人到暮年，無依無靠，衹有沉浸在往日追憶中打發時光的寂寞與辛酸。因此這首《聲聲慢》，一開始的三句，連用十四個重疊的字，一層比一層深入地寫下這晚年的“愁”。

“尋尋覓覓”，似乎與“愁”無關，但正反映出作者晚年時時“若有所失”的精神狀態。失去了什麽？她也說不清楚，衹在這空虚無聊、寂寞惆悵的環境和心境中尋覓，能找得回來嗎？她也説不清楚，衹是心裏一片空虚，無所寄託。她可能是尋覓已經永遠失去的愛情、親人、家庭、青春、幸福……也可能其實甚麽也没有尋覓，因爲她知道這一切都不可能尋找回來，但心裏總不免若有所失的惆悵，總不免有一種“尋尋覓覓”的徬徨，因爲她的確失去得太多太多……她想要逃避這惆悵、這徬徨，想要抓住一點什麽來寄託自己時而若有所失的空虚心靈，然而甚麽也没有抓住，“尋尋覓覓”的結果，仍然是一片空虚。她這纔如夢初醒，感到環繞自己周圍的衹有“冷冷清清”，自己既不知要尋找什麽，也明知找不到什麽，于是若有所失的惆悵徬徨更進一層，成爲“悽悽慘慘慼慼”的内心感情，于是再度重復落入她晚年中最持久、最濃重的無盡之悲愁中。

入秋時節變化不定的“乍暖還寒”，使她“悽悽慘慘慼慼”

的心境更難抵抗這無情天氣，衹好借“三杯兩盞淡酒”抵御秋寒，但内心悽凉更甚，更覺晚來風寒難耐，兼“悽悽慘慘慼慼”之情，内外交攻，而大雁由北而南掠過長天，更加重其傷心。女主人公從青春時期就鍾情于大雁，“雲中誰寄錦書來？雁字回時，月滿西樓”，雁無疑是她的舊時相識，它們此刻也正是來淪陷于金兵鐵蹄下的北方故園，她那永遠尋覓、永遠失去的一切，都再度被這南飛的大雁勾起，何况在這“正傷心”之時！她在傷心中仰望南飛雁，又在傷心中低頭俯視“滿地黄花堆積”——眼中所見，竟無一不使她傷心。秋日黄菊憔悴殘損，還“有誰堪摘”？這裏有兩層意思：既憐菊之凋殘，更憐己之如同這憔悴黄花，已永遠失去了青春的風采、生活的情趣。當年“東籬把酒黄昏後”，還可將自己“人比黄花瘦”的相思之嘆寄給丈夫；如今黄昏把酒，“晚來風急”且不能敵，面對“有誰堪摘”的滿地黄花，更有何情致與之相賞相憐？

雁使人愁，菊使人愁，酒使人愁，風使人愁，所思所見，無一不愁，“守着窗兒，獨自怎生得黑？”——怎樣方能消磨到黑夜來臨，好上床在睡夢中逃避開這“愁”？“梧桐更兼細雨，到黄昏點點滴滴”，終于消磨到了黄昏，但是伴隨“晚來風急”的梧桐秋雨那斷續零碎而又持續不息的“點點滴滴”之聲，對于孤獨寂寞地“守着窗兒”的女主人公來説，真是聲聲入耳，滴滴澆心，把她已經悽凉寒冷的内心完全浸進冰冷的水裏。“點點滴滴”不是可以很快過去的驟雨，它可以滴過黄昏、滴過黑夜、滴到天明。先前擔心“獨自怎生得黑”，現在豈不該擔心“獨自怎生得明”？

從“尋尋覓覓”一直寫到“點點滴滴”，都是一層更推進一

層地寫愁情，已經寫到辛酸無從再訴的地步，因此最後衹能以“這次第，怎一個‘愁’字了得”收結，人類所創造出的全部語言手段都已經不足以表達作者的痛苦，那麽這痛苦的深廣，衹能讓讀者去想象，或無法想象了。

作者滿懷無限的痛苦之情，從心中溢流而出，產生《聲聲慢》一詞，正如她認爲語言已不足以表達這樣的痛苦，所以她在語言的運用上並不顯得在精心推敲選擇，“最難將息”、“怎敵它”、“守着窗兒”、“怎生得黑”、“這次第”、“了得”等等，都純粹是白話口語，作者似乎是在黄昏獨坐中默默自語，並没有用紙筆進行書面的鑄詞煉句；“雁過也”，直接將嘆詞“也”字帶入，似乎聽見作者悲傷的呻吟，正因爲如此，全篇詞更顯得自然真切。尤其是大量疊字的獨特運用，是本詞一大特色，開頭“尋尋覓覓”三句，連用十四個叠字，不僅形象地描繪出作者柔腸寸斷的心碎之情，其聲調韻律也特别富于音樂感，南宋張端義《貴耳集》云：“此乃公孫大娘舞劍手，本朝非無能詞之士，未曾有一下十四疊字者，……後疊又云‘梧桐更兼細雨，到黄昏點點滴滴’，又使疊字，俱無斧鑿痕。更有一奇字云：‘守着窗兒，獨自怎生得黑！’‘黑’字更不許第二人押！婦人中有此文筆，殆間氣也。”清徐釚《詞苑叢談》謂：“首句連下十四叠字，真似大珠小珠落玉盤也！”此後許多詩詞作者專門模仿這種所謂的“疊字體”，但没有哪一首“疊字體”作品是成功的，因爲李清照並不是刻意追求某種修辭手段的創造，她的感情衹是在自然而然地流出，因此也就自然而然地動人，其用字遣詞之巧、音調鏗鏘之美、描寫形容之妙，都根源于作者衹是將普普通通的字眼作自然真摯的情感抒發，没有任何勉强的雕飾琢磨。

李清照的去世之時已經無從查考，估計她孤身在江南飄泊了二十多年，大約活了六七十歲。她在浙江最後的旅居地是金華，在這裏，她留下了又一首名作——《武陵春》：

風住塵香花已盡，日晚倦梳頭。物是人非事事休，欲語淚先流。　聞説雙溪春尚好，也擬泛輕舟。衹恐雙溪舴艋舟，載不動許多愁。

這首詞寫的是作者在暮春時節的感受。風狂雨驟，落花飄零，年老的女詞人没有正面寫出這一令她傷感的場面，她衹落筆于風停之後，勉强出門所看到的滿地落花零落成泥化作塵，她仍能感受到“塵香”，表明女詞人的惜花之情，但是“花已盡”，春光也隨着落花而消失無踪，此時她惟餘滿腹悽凉，以致“日晚倦梳頭”。“物是人非事事休，欲語淚先流”，這纔直接抒寫出作者的悲痛，她惜花、傷春，都是根源于自己慘痛的身世遭遇又被這狂風摧花的景象勾起。一年一度的春至春歸、風吹落花仍和過去一樣，身邊保存的親人的遺物仍和過去一樣，但親人已逝，身邊周圍的“人”已全“非”。“物是人非”四字，包含了作者個人身世乃至整個國家、社會所蒙受的劇烈變化和巨大灾難，無數的事件、無盡的悲苦都在其中，真是千頭萬緒不知從何説起，衹能用“事事休”一語概括：一切都罷休，不必細訴；如果硬要去追憶訴説，那衹能“欲語淚先流”，哪裏説得出？又哪裏用得着去説出！

既然眼前的景、心中的情是如此令人悲苦，所以詞的下片就蕩開一筆，仿佛要使自己的心情略有輕松。“聞説雙溪春尚好”，

雙溪在浙江金華山區風景優美之地；“也擬泛輕舟”，“擬”就是擬議、打算，她便也打算去雙溪蕩舟賞春，排解自己悲苦的心情。李清照看來是很喜歡劃船的，她青年時代“輕解羅裳，獨上蘭舟”，雖説到底愁情還是“纔下眉頭，却上心頭”，但就在泛舟蕩槳的那一刻，畢竟還能使她的眉頭略一舒展。但是在這困苦流離的風燭殘年裏，“獨上蘭舟”已經衹能是在心中“擬”一下，而且這打算也僅僅就是一閃念而已，她的愁苦實在太深太重，遠非青年時代可比，連一瞬間的“纔下眉頭”都不可能，所以剛一打算泛舟，就已預料自己如此沉重的愁苦，那雙溪小小的“舴艋舟”怎麼承載得起？這“載不動許多愁”的想象、描寫非常新穎，中國古典詩詞寫“愁”的實在太多，要想翻出新意也實在太難，李煜的“問君能有幾多愁，恰似一江春水向東流”，過了一百多年，纔有秦觀更深入一層，寫出“便作春江都是淚，流不盡，許多愁”，這都是將無形的愁加以形象化，使它如同流水那樣可見可觸可流動。到李清照這裏，愁不但如同流水，如同可隨流水漂行的東西，更具有了重量，可以用舟船裝載，而且恐怕“載不動”，這就令讀者對這“愁”有了更立體的、沉甸甸的體味。

下片四句，都是寫作者在愁苦中的思想活動。“雙溪春尚好”，這衹是“聞説”，並不是她已經去那裏親見；“泛輕舟”也僅是“也擬”，試圖借此排解一下愁情；而“衹恐”以下兩句，又將“聞説”、“也擬”都全盤勾消，最終還是她獨自坐在詞的上片所描寫的那個花盡春去、物是人非的環境中繼續着無盡的悲愁。

李清照一生必然寫了大量的詞，但絕大多數都在她孤苦飄泊

的晚年散失了，至今保存下來的僅有六十首左右，編爲《漱玉詞》一集。她留下的作品雖然不多，但其中精品之多，足以使她與秦觀、柳永、晏幾道等第一流宋詞大師媲美，清李調元稱李清照"自卓然一家"，"詞無一首不工，其煉處可奪夢窗之席，其麗處直參片玉之班，蓋不徒俯視巾幗，直欲壓倒鬚眉"。（《雨村詞話》）

對于詞的創作藝術，李清照也有自己獨立不羈的觀點。她有一篇"論詞"的專文，見于胡仔《苕溪漁隱叢話》後集卷三三所錄，此文可以説是開詞學理論之先河，估計應當作于南渡之前的早年。這篇文章對以往的大詞人幾乎都加以批評性評價。如論晏殊、歐陽修、蘇軾等的詞"皆句讀不葺之詩耳，又往往不協音律"，説明她主張詞"别是一家"，强調其音樂特徵，反對以詩爲詞；論柳永詞"雖協音律，而詞語塵下"，説明她反對那種俚俗得趣味低級的市民化的俗詞；論晏幾道詞"苦無鋪叙"，秦觀詞"專主情致而少故實"，賀鑄詞"苦少典重"等等，説明她要求詞在重"情"的前提下還要有鋪叙，以别于抒情體格律詩，但也要如詩那樣講究學問，具有深厚的文化知識内涵，等等；並特别論述了詞的音樂性（見前第一章第一節）。李清照在詞的創作和理論上的不倦追求，形成了别具一格的"易安體"詞風。詞作爲一種"女性文學"，對李清照的確是其天性之所宜；而李清照個人又的確承載着"北方文化"質樸曉暢的某些特色，從而使"易安體"之細膩纖柔而深情綿邈不下秦觀、小晏，其清淺通俗而自然渾成又直似晚唐最後一位北方人的知名詞家韋莊（特别是在詞的收結之句，李清照多是極爲自然地運用淺易通俗之語，這從上舉諸詞中即可見出。這使全詞之結束不凝于板滯，而流露出一種濃

厚的生活氣息，具有一種靈動的活力，縱然是寫“愁”，也使這愁更令讀者可觸可感可知)，其感情深度和語言技巧實在是“壓倒”前代及後世之“鬚眉”男子而令之望塵莫及。

第三節　枕前淚共階前雨，隔個窗兒滴到明

——宋代其他女詞人

除李清照外，宋代還有許許多多的其他女詞人或能作詞的女性。愛情的主題，飽含着女詞人短暫的歡笑和流不盡的眼淚，始終佔據她們創作的最大部分，這無疑也正是詞與女性之天然本性相宜的證明。這些女性的詞作多半直抒胸臆，以不假雕飾的白描手法，淺近而富于生活氣息的日常口語寫出自己的所思、所愛、所恨；她們的詞作絶少重重使典用事的“掉書袋”氣，其形式則以短小的令詞爲主：這一切都保持了詞在其發展初期帶有的那種濃厚民間色彩的特點，從而别具一種清新鮮麗之風味。儘管宋代女性留下的作品不多（當然仍遠多于前代能作詩的女性的作品數量)，有的甚至衹有一首兩首，但如果没有這些久經時光的淘汰而始終流傳的女性的作品，宋詞百花争艷、異彩紛呈的景象實在就會遜色許多。

南宋理學大師朱熹曾説：“本朝婦人能文，衹有李易安與魏夫人。”(《朱子語類》卷一四〇）此魏夫人指的是北宋末年曾居相位的大臣曾布之妻魏氏，當然她的詞作其實不能與李清照相提並論，不過在當時就已經傳誦于衆口。如《鷓鴣天》一詞：

溪山掩映斜陽裏，樓臺影動鴛鴦起。隔岸兩三家，出牆

紅杏花。　綠楊堤下路，早晚溪邊去。三見柳綿飛，離人猶未歸。

這是一首風調清麗諧暢的小詞，透過富于生活氣息的寫景抒發女主人公三年來日日溪邊盼望丈夫（離人）回歸的一往深情。“隔岸兩三家，出墻紅杏花”二句宛如一幅山野村居畫圖，南宋詩人葉紹翁“滿園春色關不往，一枝紅杏出墻來”（《游園不值》）的名句，當由此引伸而出。

這種在情景交融中的離別相思幾乎是女詞人永恒的主題。據《古杭雜記》載，南宋時太學生鄭文之妻孫氏也是一位能文女性，她寄給在臨安讀太學的丈夫一首《憶秦娥》詞，可謂情深意長，以至在臨安“一時傳播，酒樓伎館皆歌之”：

花深深，一鈎羅襪行花蔭。行花蔭，閑將柳帶，試結同心。　日邊消息空沉沉，畫眉樓上愁登臨。愁登臨，海棠開後，望到如今。

朱淑真也是值得一提的宋代才女。朱淑真，杭州人，自號幽栖居士，詩詞皆工。但“嫁爲市井民妻，不得志歿”。（《詞林紀事》卷一九）其詞集題爲《斷腸詞》，由此可見她是何等的悲哀抑鬱。前面提到的歐陽修《生查子》（“去年元夜時”）一首詞，或又作朱淑真之作，如果真是這樣，那麼此《生查子》一詞也可看成是朱淑真本人愛情不幸的寫照了。她的《採桑子》一詞也是同樣感情的流露：

王孫去後無芳草，綠徧香階，塵滿妝臺。粉面羞搽淚滿腮，教我甚情懷？　去時梅蕊全然少，等到花開，花已成梅；梅子青青又帶黃，兀自未歸來。

下片筆端迅速掃過梅蕊尚稀、梅花開徧、花謝結梅、梅子已黄的時間過程，寫出女主人公在光陰飛逝的感受中切盼離人之歸的心情，亦別具一格。

嫁給“市井民”爲妻是朱淑真極大的不幸，這也許是士大夫官僚們的看法，那麽嫁給士大夫官僚就是女性之“幸”嗎？

我們都知道偉大的愛國詩人兼士大夫官僚陸游是不幸的，這不僅指他一直到死也未能實現自己抗金報國的宿願，同時也指他在自己個人私生活上的重大不幸，他的不幸帶給他的妻子唐婉的則是更爲慘痛的灾難。這又是一段中國封建時代著名的悲劇：

據周密《齊東野語》卷一載：陸游早年因父母之命與表妹唐婉結婚，“伉儷相得”，十分恩愛，但隨即陸游之母却厭惡當初自己親自作主娶進門的兒媳婦，陸游幸福的小家庭頓陷危機，最後這對恩愛夫妻竟不得不痛心永訣，後來唐婉也在自己家庭的壓力下改嫁當地士人趙士程。及至陸游三十歲那年（1155）之春，某桃花盛開之日，陸游來到紹興城外沈氏花園遊覽消愁，恰巧唐婉也隨其夫在沈園。二人驀然相逢，恍如夢中。唐婉深知陸游之悲，況且她亦不願瞞過身邊的丈夫，而其夫也算通達，“唐以語趙，遣致酒餚”，陸游面對前妻致贈的一瓶紹興黄酒，仿佛也看到她捧着酒瓶的那雙白裏透紅的纖纖雙手，“悵然久之，爲賦《釵頭鳳》一詞，題園壁間”。

紅酥手，黄縢酒，满園春色宫牆柳。東風惡，歡情薄，一懷愁緒，幾年離索，錯，錯，錯！　春如舊，人空瘦，淚痕紅浥鮫綃透。桃花落，閑池閣，山盟雖在，錦書難托，莫，莫，莫！

此詞通過對前妻真摯的感情抒發，反映出封建社會裏青年男女婚姻不自由的無情現實，對“東風惡（母親的專横）”的强烈抗議，而“錯、錯、錯”、“莫、莫、莫”當然也寫出了陸游本人的無可奈何傷心絶望之情。

據陳鵠《耆舊續聞》卷十載：“唐氏見此詞而和之，有‘人情惡，世情薄’之句。”《詞林紀事》卷一九載唐婉全詞云：

世情薄，人情惡，雨送黄昏花易落。曉風乾，淚痕殘，欲箋心事，獨倚斜欄，難，難，難！　人成各，今非昨，病魂常似秋韆索。角聲寒，夜闌珊，怕人尋問，咽淚裝歡，瞞，瞞，瞞！

這首詞回答了陸游對她的思念。“世情薄，人情惡”三句反襯出她與他之間的情深似海，而較之陸游原詞，更明顯地表現出她對那個不合理、不人道的封建社會及其禮教的譴責和抗議。“曉風乾，淚痕殘”意味着她無盡的眼淚伴隨不眠長夜，早已是“紅浥鮫綃透”，浸透血淚的手絹無可擦拭，衹有待長夜後的拂曉清風吹乾，至此時她又必須“咽淚裝歡”，這又是多麽的“難”！

唐婉的這一首和作，直白無隱，在巨大的内心痛苦下她已不能計較詞句的選用和篇章的佈局，她不顧一切地利用這一箋小詞

反復地盡情地抒寫自己的怨，自己的淚，自己的“難”和“瞞”——她在詞中越是無所“瞞”，就越是顯出她平日是如何深嚴地“瞞”；她在詞中越是盡情地寫出心事，就越是顯出她平日“欲箋心事”的“難”。陸游原詞那種“欲說還休”、游移不定、矛盾重重而含蓄閃爍不定的寫法，是與他特定的身份、處境和教養分不開的，無論怨人還是自怨，他都不能明白無隱地寫出來——這正是陸游原詞的感人之處。但如果同樣用這個標準來要求唐婉就錯了，如果唐婉處在她的特定遭遇下也寫出一篇同樣吞吞吐吐、含而不露的詞章，讀者反而會感到矯揉造作。唐婉不是陸游那樣的大文豪，她這一首《釵頭鳳》也許不僅似乎太“露”了些，還有點上下片語意重復的不足之處（或因此有人認爲唐婉作此詞不過是附會之說），但對這一切今天實在没有批評的餘地，衹能對她堅貞不移的愛情追求和慘痛不幸的遭遇致以深厚的同情。

陸游當時僅三十歲，唐婉還該更年輕，但這次見面成了最終的訣別，上述宋人筆記均載“未久唐氏死”，“未幾（唐）怏怏而卒”，她最多不過也就三十歲。沈園之會成了陸游終身銘心不忘的痛心記念，直到幾十年後他臨終之前，仍然扶杖到沈園舊址憑弔唐婉，寫下“此身行作稽山土，猶弔遺踪一泫然”（《沈園》二首之一）的詩句——對唐婉的深情一直伴隨他走到生命的盡頭。

唐婉的悲劇責任當然不在陸游，但宋代士人“富貴抛妻”的事情相當多（傳說中秦香蓮告陳世美的故事，也是在宋代），他們原配妻子的命運就實在不比嫁給“市井民”的朱淑真有任何優越了。據《古杭雜記》載，南宋寧宗時書生易彦祥考中狀元，“初以優校爲前廊”（即皇家祕書，任職宫廷前廊），榮耀無比，

棄妻于鄉，“久不歸。其妻作《一剪梅》詞寄之”：

> 染淚修書寄彥祥，貪却前廊，忘却回廊，功成名就不還鄉。石做心腸，鐵做心腸！　紅日三竿未理妝，虛度韶光，瘦損容光，相思何日得成雙？懶綉鴛鴦，羞對鴛鴦！

這首詞寫得感情强烈，猶如一封控訴狀，特别是運用《一剪梅》詞調中字句的反復，使這種控訴之情更加强調突出。“石做心腸，鐵做心腸”也不單單是爲了詞調格律的規則而分拆開“鐵石心腸”之語，而是具有遞進的關係：你的心腸不是肉做的，是石做的；不，是比石頭更堅硬冷酷的鐵做的！“懶綉鴛鴦，羞對鴛鴦”兩句又由悲轉恨。女子閨房刺綉，多以鴛鴦成雙爲圖案，祈求婚姻愛情的圓滿，而今人竟不如禽鳥，丈夫的鐵石心腸不如禽鳥尚有脈脈温情！

但是，如果易彥祥這樣的讀書人（非“市井民”）没有考上科舉當上官，同他們結合的女性是否幸福呢？也不見得。南宋著名的江湖詩人戴復古（號石屏），就是這樣一個名氣雖大、考科舉却又總是碰壁的才子。他衹好跟姜夔一樣四處流浪投奔權貴門下當清客，據陶宗儀《輟耕録》載：“戴石屏流寓江右（江西），武寧有富家翁愛其才，以女妻之。居二三年，戴忽欲作歸計，妻問其故，告以曾娶妻。妻白之父，父怒。”富翁豈能讓女兒給他作妾？戴復古大概到底還不是“石做心腸，鐵做心腸”的人，而富翁女兒實在也是個極善良賢惠的女性，她敬愛丈夫的才華，她體諒他當初流落不得已的困境，她更想到他在家鄉的妻兒們是如何日日望眼欲穿地望他歸去——但兩全的辦法是没有的，她的家

庭、她的身份處境都不可能讓她接受“妾”的地位。因此解決的辦法衹能是兩個女人中犧牲一個，而她選擇做那個被犧牲的。

因此她一面向父親“宛曲解釋”，一面對戴“盡以奩具送之，仍餞以詞”——在分别的時候，她作《憐薄命》一詞送給戴復古留作紀念，也許他當時還没想到這就是他與她的永别：

惜多才，憐薄命，無計可留汝。揉碎花箋，忍寫斷腸句。道旁楊柳依依，千絲萬縷，抵不住一分愁緒。　如何訴？便教緣盡今生，此身已輕許。指月盟言，不是夢中語。後回君若重來，不相忘處，把杯酒，澆奴墳土。

這真是一首“斷腸句”。“道旁楊柳依依”，歷來在詩詞中喻離愁，但此時“千絲萬縷”，實在“抵不住一分愁緒”。這種寫法，應比柳永《雨霖鈴》“今宵酒醒何處？楊柳岸曉風殘月”、秦觀《江城子》“西城楊柳弄春柔”、“猶記多情曾爲繫歸舟”、吴文英《唐多令》“垂柳不縈裙帶住，漫長是繫行舟”更進一層，因柳、秦、吴寫的畢竟是生離，而此處寫的則是死别了。

戴復古走了以後，她果然“遂赴水死”。

宋代女性詞作中還有相當大部分出自青樓歌妓之手，這是從唐代敦煌曲子以來的傳統。這些歌女們自身是被男性玩弄的對象，在長期演唱男性詞人的作品的同時，她們也具有了較高的文化修養，特别熟悉詞這種文學體裁，她們中間不少人也就成爲很有才華的詞人，用詞來唱出自己的痛苦和期望。

《青泥蓮花記》載，北宋末京師名妓聶勝瓊“質性慧黠”，與京師儀曹官李之問交誼最深，但是身份等級的限制使她與他不可

能結合。後來李之問離京返鄉，“勝瓊送別，餞飲于蓮花樓唱一詞，末句云：‘無計留春住，奈何無計隨君去。’”于是“李復留經月”，但被家鄉妻子“促歸甚切，遂飲別。”勝瓊復作《鷓鴣天》詞以贈：

玉愁花慘出鳳城，蓮花樓下柳青青。樽前一唱陽關曲，別個人人第幾程？　尋好夢，夢難成，有誰知我此時情？枕前淚共階前雨，隔個窗兒滴到明。

顯然聶勝瓊對歐陽修《蝶戀花》“門掩黄昏，無計留春住”及温庭筠的《更漏子》“梧桐樹，三更雨，不道離情正苦。一葉葉，一聲聲，空階滴到明”的名句都很熟悉，且聲情並茂地化用在自己詞中，我們由此可以看出當時歌妓們傳唱文人詞而獲得的藝術修養。

李之問把這首詞“藏于篋間，抵家爲其妻所得。因問之，具以實告”。據説，其妻憐賞勝瓊之才情，“遂出妝奩，資夫娶歸”，此後勝瓊“棄冠櫛，損其妝飾，委曲以事主母，終身和悦，無少間隙焉”。此説是否可靠且不必論，但從中的確可以看出不人道的妓女制度給予這些不幸女性的損害之深，即使所謂“名妓”，也渴望着委身于能够真正愛她們的人，一旦有這樣的人，就心甘情願地爲妾終身並侍奉正妻，這在現代女性簡直不可想象，但這不正説明她們先前的歌妓生涯之痛苦！

南宋另一名妓嚴蕊的遭遇，更是這種痛苦的證明。嚴蕊，字幼芳，南宋寧宗時爲浙江台州“營妓”，即隸屬官府的歌妓，“善弈琴歌舞絲竹書畫，色藝冠一時；間作詩詞，有新語，頗通古

今，善逢迎”。台州知州唐仲友“酒邊嘗命賦紅白桃花，即成《如夢令》云：‘道是梨花不是，道是杏花不是。白白與紅紅，别是東風情味。曾記，曾記，人在武陵微醉。’”此詞寫紅白二色桃花而全篇無一“桃”字，先以猜謎方式從梨、杏花迂迴言之，頗爲活潑别致；終用劉晨、阮肇天台山（即在台州，故台州亦稱天台）遇仙女飲酒賞桃的典故（見劉義慶《幽明録》，唐宋詩詞中常將此事與陶淵明所記武陵桃花源事相混）暗示出桃花，可見女詞人的才力與機趣。“又七夕，郡齋開宴，坐有謝元卿者……因命之賦詞，以己之姓爲韻。酒方行而已成《鵲橋仙》云：‘碧梧初墜，桂香纔吐，池上水花微謝。穿針人在合歡樓，正月露玉盤高瀉。　蛛忙鵲懶，耕慵織倦，空做古今佳話。人間剛道隔年期，想天上方纔隔夜。’”這又是對這個老而又老的題材“有新語”，女詞人認爲牛郎織女長年相思之苦不過是“空做古今佳話”，俗謂“天上一日，人間一年”，那麼他們其實是夜夜歡聚，而凡人們“剛道”（硬説）每年七夕一度相會，豈不可笑！在這裏女詞人通過牛郎織女的愛情生活始終幸福圓滿的“新語”，實際上道出了自己作爲人間被玩弄的妓女内心的無比苦楚。

天台知州唐仲友與著名的理學大師朱熹素有矛盾，不久朝廷委派朱熹“以節使行部，至台”，即以欽差身份監察地方官，來到台州。朱熹欲置唐于罪，遂指唐仲友與嚴蕊私通——宋代承襲歷代法制，規定“閫帥、郡守等官，雖得以官妓歌舞佐酒，然不得私侍枕席”。凡有違反，官妓首先被嚴刑拷訊。如“熙寧中，祖無擇知杭州，坐與官妓薛希濤通，爲王安石所執。希濤考笞至死，不肯承伏”。（《西湖游覽志餘》卷二一）現在這樣的灾禍落到嚴蕊頭。朱熹逮捕嚴蕊下獄，酷刑拷打，逼她承認與唐私通。

嚴蕊"備受捶楚，而一語不及唐，然不免受杖……獄吏以好言誘之曰：'汝何不早認？罪不過杖，且前已經斷，法無重科。何爲枉受此慘毒耶？'蕊答云：'身爲賤妓，縱令與太守有濫，罪亦不至死。然是非真僞，豈可妄言以污士大夫？雖死不可誣也。'其辭既堅，于是復痛杖之，仍繫于獄。兩月之間，一再受杖，委頓幾死"。最後連宋寧宗也聞知此事，改派岳霖接替朱熹。岳霖提審嚴蕊，"憐其病悴，命之作詞以自陳。蕊略不構思，即口占《卜算子》云：

> 不是愛風塵，似被前緣誤。花落花開自有時，總賴東君主。　去也終須去，住又如何住？若得山花插滿頭，莫問奴歸處。

她傾訴自己淪爲歌妓，並非自身過錯，衹能歸因于前世命運之誤；她亦不能掌握自己未來命運，猶如"花開花落"，不得不依賴"東君"（春神）作主。那麼歌妓終有自己最後"終須去"的歸宿；但在尚未得到這最終歸宿的今日卑賤處境中，不幸又慘遭誣陷酷刑，求生不得，求死不能，真是"住又如何住？""若得山花插滿頭，莫問奴歸處"呼應上片"花落花開自有時"兩句，她切盼"東君"快給自己作主，帶來山花爛漫之春，帶給自己一個可去的"歸處"——儘管她不知這"歸處"是甚麽、在哪裏。全詞以人與花交相譬喻，寫出了歌妓身不由己的悲慘命運和渴望早日脱離火坑的願望，在今天看來，她們尋求"歸處"的條件是多麽低、多麽可憐！

新任欽差岳霖看了這首詞，立即釋放嚴蕊，並作主將她嫁給

某士人爲妾。(以上並見周密《齊東野語》)

當我們今天欣賞贊嘆着美不勝收的宋詞名篇俊句時，應該懂得那背後還有多少被凌辱摧殘的歌妓們的血和淚。

宋代女性詞作的另一大題材，就是對異族入侵、國破家亡的血淚描述。就在北宋滅亡的欽宗靖康元年（1126），金兵攻破京城開封，大肆燒殺擄掠，徽宗、欽宗及大批嬪妃宫女被俘往東北，下層官吏和民間也有無數青年婦女被掠爲女奴，一個死難縣令的女兒曾用她的詞筆寫下了這一悲慘的遭遇。其父名蔣興祖，事跡載入《宋史·忠義傳》。蔣興祖爲陽武縣（今河南原陽縣）令，英勇抗擊金兵，全家殉難。據韋居安《梅澗詩話》載，蔣氏爲浙西人，其女“美顏色，能詩詞，鄉人皆能道之”。金兵入陽武縣城，“其女爲賊擄去，題字于雄州驛中，叙其（父兄事跡）本末，乃作《減字木蘭花》詞云：

> 朝雲横渡，轆轆車聲如水去。白草黄沙，月照孤村三兩家。　飛鴻過也，百結愁腸無晝夜。漸近燕山，回首鄉關歸路難。

這是在河北雄州（今河北雄縣）的驛站旁、華北平原的盡頭，已能望見遠遠起伏延綿的燕山，燕山以外，就是金人舊居的東北了。前面曾介紹過的宋徽宗被俘往東北時的《燕山亭》詞，大致也寫于這一帶地方，然而《燕山亭》尚無此詞中那一片塞北荒寒的景象——蒼白的枯草，無邊的黄沙，一彎寒月下蕭索寂寥的荒村，這一切景象同繁華富庶的中原和江南家鄉真是天淵之别，更令這孤苦的弱女子心碎。就在這“漸近燕山”時，回望南

方故鄉，再無歸路。況周頤《蕙風詞話》評此詞"寥寥數十字，寫出步步留戀，步步淒惻"，其愁腸寸斷之痛真是難以形容。

1127年，宋政權逃往江南後，南宋與金國各據南北，對峙了一百五十多年。十三世紀初，成吉思汗統一蒙古各部，從背後殺向金國。1234年，金國在蒙古鐵騎的衝擊下滅亡，蒙古人在中國北方建立起元朝，隨即進攻南宋。1276年，元軍攻佔南宋都城臨安（杭州），從960年開始持續了三百年的宋朝最後滅亡。

在這漢民族世代居住的南、北方第一次被異民族統一並全面統治的大戰亂中，又一場燒殺擄掠的民族大災難降臨。親身在這巨大災難中蒙受了難以言傳的痛苦和耻辱的兩位女性，用她們的詞記録了從上至南宋宮廷下至民間城鄉的慘痛事變——這實際上也是宋詞伴隨着宋朝三百年發展後，同樣也伴隨着宋朝的滅亡而走向衰歇的兩曲終章哀歌。

據《輟耕録》載，南宋恭帝德祐二年（1276），元軍進入投降的南宋都城臨安，"宋謝、全兩太后以下皆赴北（元大都），有王昭儀名清蕙者，題詞于驛壁，即所傳《滿江紅》也"。昭儀爲宋宮廷女官職名，王清蕙隨同衆多宮廷嬪妃侍女一並被俘北去，另據周密《浩然齋雅談》載她北行至汴京（開封）驛中，于驛壁題此《滿江紅》詞如下：

太液芙蓉，渾不似舊時顔色。曾記得春風雨露、玉樓金闕。名播蘭馨妃后裏，暈生蓮臉君王側。忽一聲鼙鼓揭天來，繁華歇。　龍虎散，風雲滅。千古恨，憑誰說？對山河百二，淚盈襟血。驛館夜驚塵土夢，宮車曉碾關山月。問姮娥于我肯從容，同圓缺。

這首詞從一個宮廷嬪妃的角度目覩南宋的滅亡，如泣如訴地抒寫出今昔巨變；直言無隱地道出對侵略者的“千古恨”——的確，外族入侵者席捲中原江南而奴役整個漢民族，這在南宋以前還是“千古”所未有的天地翻覆之奇耻大辱；“對山河百二，淚盈襟血”，既飽含大好河山淪亡的無限愴痛，也曲折地影射指斥了南宋政權的軟弱無能——《史記·高祖本紀》載：“秦，形勝之國，帶河山之險，懸隔千里，持戟百萬，秦得百二焉。”謂秦據此山河之險，以二足可當天下之百；南宋歷代君相亦莫不依賴長江天險及江南水鄉澤國不利北騎馳騁之“形勝”，而今終至于俯首投降，舉國與人！

最後“問姮娥于我肯從容”二句，表明自己願追隨嫦娥飛升天界，不願留此污穢血腥之人間，即不願北入元朝宮廷，獻笑于新朝君主。據《輟耕録》載，王清惠後來“請爲女道士，號冲華”，終成其不入元宮之志。

王清惠能得到這樣的結局，也許因爲她畢竟是宋宮女官，有一定身份，至于廣大下層人民的遭遇，那就極爲悲慘了。另一位女性、湖南岳陽人徐君寶之妻在戰亂中被蒙古貴族擄獲，隨軍帶往杭州，“自岳至杭，相從數千里，其主者數欲犯之，而終以計脱。蓋某氏（徐妻）有令姿，主者弗忍殺之也。一日，主者怒甚，將即强焉。因告曰：‘俟妾祭先夫，然後爲君婦不遲也。君何用怒哉？’主者喜諾。即嚴妝焚香，再拜默祝，南向飲泣，題《滿庭芳》一闋于壁上，已，投大池中以死。”（陶宗儀《輟耕録》）這首《滿庭芳》詞如下：

漢上繁華，江南人物，尚遺宣、政風流。綠窗朱戶，十里爛銀鈎。一旦刀兵齊舉，旌旗擁百萬貔貅，長驅入，歌樓舞榭，風捲落花愁。　清平三百載，典章文物，掃地都休。幸此身未北，猶客南州。破鏡徐郎何在？空惆悵，相見無由。從今後，斷魂千里，夜夜岳陽樓。

這真是一首國破家亡的悽慘悲歌。“漢上”指長江中游江、漢交匯的湖北湖南一帶，這裏即使在當年金兵入侵時也沒有遭受大的破壞，市街人物都仍保存着自北宋末年徽宗宣和、政和年間以來的“江南人物”文采風流氣象，頗似李後主《破陣子》詞中極寫江南繁華“幾曾識干戈”；而今“一旦刀兵齊舉”，三百年來建設積累的一切經濟文化成果“掃地都休”。“幸此身未北，猶客南州”——在這樣的慘烈悲劇中，女主人公竟能慶幸自己沒有被俘掠往遥遠荒寒的北方，仍然留在南宋的舊疆內，這正説明當時更有無數的家庭、無數的婦女比她更悲慘，她們死後的陰魂都無法返回萬水千山外的南方故鄉！她已決心以死來維護自己的貞操，向生死下落不知的丈夫寄去了最後的悲痛約言：“從今後，斷魂千里，夜夜岳陽樓！”

這兩位女性，王清蕙和徐君寶之妻，用她們的血淚記述了宋朝的滅亡，也唱完了宋詞悲哀的終章。

第九章　看雲外河山，還老盡桂花影

——南宋遺民詞人的亡國哀音

當然也不能説衹有王清惠和徐君寶妻兩位女性唱完了宋詞的終章，不過像她們那樣，直面着蒙古侵略者的淫威，置身于侵略者的利刃鐵掌之中而寫下國家民族滅亡之痛的南宋士大夫文人的確非常少，但其中却有我們决不可忽視的民族英雄文天祥。

對于堅貞不屈誓死抗元的愛國者、狀元宰相文天祥無須多作介紹，他在兵敗被俘之後，被元軍押解北上，途經金陵，在囚禁他的館驛中寫下了悲憤慷慨的《酹江月》一詞：

> 水天空闊，恨東風不借、世間英物！蜀鳥吴花殘照裏，忍見荒城頽壁。銅雀春情，金人秋淚，此恨憑誰雪？堂堂劍氣，斗牛空認奇傑。　那信江海餘生，南行萬里，屬扁舟齊發。正爲鷗盟留醉眼，細看濤生雲滅。睨柱吞嬴，回旗走懿，千古衝冠髮。伴人無寐，秦淮應是孤月。

文天祥現存詞極少，宋亡之前，他的詞也與“豪放”無涉，而這首作于亡國之後的《酹江月》却足以流傳千古。此“酹江月”詞調即“念奴嬌”，但諸本録此詞均作“酹江月”或“大江東去”，大概文天祥自題即是此名，以凸現追和蘇軾著名的豪放詞《念奴嬌》之意（此詞用韻亦全爲蘇軾該詞之韻）。這也是宋

亡之際惟一的堪稱豪放之詞，是兩宋以蘇、辛爲代表的豪放詞風的最後一道閃光。

文天祥目覩國破家亡、“荒城頹壁”的慘象，追懷蘇軾《念奴嬌》中所述以往的“千古風流人物”，自恨不能如“公瑾當年”借東風之力令北軍“强虜灰飛烟滅”；更恨天命無情，再不助“世間英物（英雄）”挽救民族危亡。“銅雀春情”用杜牧“東風不與周郎便，銅雀春深鎖二喬”之意，暗承蘇軾詞中“小喬初嫁”語，寫他眼看着南宋宮廷的嬪妃美女及文物珍寶（“金人秋淚”即用李賀《金銅仙人辭漢歌》中所寫曹魏移運漢宮銅人“憶君清淚如鉛水”之句）被押往北方時的慘痛心情。如此切膚之痛，令文天祥義無反顧地決不識“天命”之歸而誓與國家民族共存亡。同樣，“睨柱吞嬴”用戰國時趙國藺相如在秦廷欲觸柱拼死、“回旗走懿”用三國時諸葛亮病死前綫，蜀漢軍回師向魏的典故，都是在歷史過程中最終毀滅的弱小一方孤注一擲寧死不屈的精神之體現，其辭情之悲憤激昂，的確令人感到任何謀篇布局、選詞煉句之功以及在這方面進行任何褒貶品評都純屬多餘了。

這是宋代豪放詞最後的“絶筆”之作，文天祥的《酹江月》亦如岳飛的《滿江紅》一樣，這種詞衹能是由有這種志氣抱負、有這種光輝事跡、有這種悲壯結局的英雄人物寫出，方能動人心魄，方能流傳千古，倘出于一般文人詞客之手，那就終不免是爲文造情、淺薄直露而粗率叫號的平庸之作，不可能在文學史上佔此奪目之一席。也許就是因此，南宋滅亡之後，那些深懷亡國之哀的詞人，即使如劉辰翁那樣所謂“風格遒上”者，也再無力以“豪放”之風寫出他們的深悲巨痛，他們的聲音是最典型的“亡

國之音哀以思”，這些詞已不是宋詞的終章哀歌，而是宋詞終章哀歌之後的悽凉回音，久久縈繞蕩漾在南宋的廢墟上。

第一節　萬疊城頭哀怨角，吹落霜花滿袖

——劉辰翁與蔣捷

劉辰翁（1232——1297），號須溪，江西廬陵（今吉安）人。宋理宗時進士，嘗任太學博士，宋亡後隱居不仕，有《須溪詞》。劉辰翁在南宋之末應當被認爲是所謂辛派詞人的末世傳人，況周頤《蕙風詞話》卷二曰：“須溪詞風格遒上，似稼軒；……有時意筆俱化，純任天倪，竟能略似坡公。”不過劉辰翁前期有豪放之風的詞作在文學史上幾乎不爲人注意，而宋亡之後，他則是衆多遺民詞人中最直截最沉痛地抒寫其愛國摯情的一位作者，當然這些詞作已是悲慨哀惋有餘而談不上“豪放”了。

就在臨安淪陷、南宋滅亡的德祐二年（1276）之春，劉辰翁目覩漢人自己的三百年趙宋王朝之覆没，悲憤地寫下《柳梢青·春感》一詞：

> 鐵馬蒙氈，銀花灑淚，春入愁城。笛裏番腔，街頭戲鼓，不是歌聲。　那堪獨坐青燈，想故國高臺月明。輦下風光，山中歲月，海上心情。

元軍于該年正月進抵臨安，南宋恭帝奉表請降，詞的上片真實記載了這亡國的一幕：披着毛氈以禦寒的元軍先頭騎兵入城，正當上元（元宵）燈節，花燈已不再爲市民帶來歡笑，而是爲了

迎接元軍入城，故“銀花”（花燈）亦灑淚，則人更何以堪？一片哀愁的春城中，衹有元軍羌笛歡奏着慶賀勝利的蒙古“番腔”；“街頭戲鼓”當指隨元軍南下的北方大都的雜劇藝人表演——這就是即將要取代宋詞而興起的“元曲”了——這一切在作者這個純粹的南方人聽來看來，當然不倫不類，“不是歌聲”！下片寫作者不忍出門再看此亡國之景，衹閉門獨坐悽然面對青燈，回想“故國”往年上元佳節火樹銀花的月明之夜，正所謂“故國不堪回首月明中”。結尾“輦下風光”三句，將目前所見所思的三種景象濃縮爲一體：輦下風光指京師臨安此刻亡國的悲景，山中歲月自謂此後將在故鄉山中隱居避世以度餘年，海上心情謂此心尚一念不泯，惦記着逃亡海上、堅持抗元的志士仁人。故此詞情調雖極悲愴，但結句還不至極度消沉，這既是亡國之初作者對復國尚存一綫希望的反映，也在一定程度上是須溪詞“風格遒上”的餘響。

到1278年春，宋亡已三年，劉辰翁此時對于復國看來已經絶望。但終究不能忘懷于故都臨安，這一年他從隱居的“山中”再度到杭州，同是在元宵之日作《永遇樂》詞，詞情之悲苦令人不忍卒讀，其綣念故國之深情亦催人淚下。其詞前小序云：“余自乙亥上元，誦李易安《永遇樂》，爲之涕下。今三年矣，每聞此詞，輒不自堪，遂依其聲，又托之易安自喻。雖辭情不及，而悲苦過之。”

璧月初晴，黛雲遠淡，春事誰主？禁苑嬌寒，湖堤倦暖，前度遽如許！香塵暗陌，華燈明晝，長是懶携手去。誰知道斷烟禁夜，滿城似愁風雨。　宣和舊日，臨安南渡，芳

景猶自如故。緗帙流離，風鬟三五，能賦詞最苦。江南無路，鄜州今夜，此苦又誰知否？空相對殘釭無寐，滿村社鼓。

詞序中的“乙亥”即宋德祐元年（1275），該年春元軍大舉入侵，南宋覆亡在即，作者讀李清照《永遇樂》（“落日熔金”）詞已“爲之涕下”；三年之後，國亡家破，再逢上元佳節而倍思親懷舊，此時作者誦讀李詞，更是“悲苦過之”。上片寫臨安今昔巨變，“嬌”、“倦”二字形容以往宋室禁苑園林和西湖山水已經軟弱頹靡、無精打彩，再也不能爲熱鬧繁華的元宵“春事”作“主”，連兩年前元軍入城時“灑淚”的“銀花”也無影無踪，作者再度到從前曾多次歡度元宵佳節的臨安，如今竟成了一派“斷烟禁夜”（烟火稀絶，夜間戒嚴）的蕭條恐怖景象。“香塵暗陌，華燈明晝”三句，追憶當年臨安上元節是如此熱鬧繁華，自己尚且懶于與友人出遊，亦如同李易安之“謝他酒朋詩侶”；“誰知道”今日雖欲遊湖賞燈也不可能了！下片進一步寫自己與李易安之對比，更見亡國之深痛。“宣和舊日，臨安南渡”三句，聯繫李清照《永遇樂》詞的内容。謂當年李清照處南渡之初，雖家破夫亡，流離失所，但國家當時到底還能保有江南一隅之地，上元佳節猶能如北宋末年“宣和舊日”一樣熱鬧繁華，所以説“芳景猶自如故”；“緗帙流離”二句謂李清照當年奔波流離，“風鬟霧鬢”，所藏書籍文物（緗帙）喪失（詳見李著《金石録後序》），在上元之夜賦詞悲憶“中州盛日”、“記得偏重三五”，自以爲已屬“最苦”；而現在南北全境淪亡，自己奔波流浪、妻離子散而終不能逃出異族統治的羅網，亦如同安史之亂時杜甫流落在淪陷

的長安，懷念遠在鄜州的妻兒，哀嘆"今夜鄜州月，閨中衹獨看"（《月夜》）一樣，較之李清照還能終老于宋室偏安的江南，真是"此苦又誰知否"？（或以爲"芳景猶自如故"指今日元宵佳節山河風景仍如宣和、南渡之故貌而國家已傾覆淪亡，其實是指今日國家覆亡，山河風景亦慘變爲"斷烟禁夜，滿城似愁風雨"的一派悽凉，遠不如李清照當時矣。）作者不勝其悲，再次獨對殘燈，長夜難眠，此時衹聽到郊外村野春社之日祭神的悽凉鼓聲，更反襯出城内那一片"斷烟禁夜"的寂寥荒寒。

在南宋遺民詞人中，劉辰翁的詞直接抒寫亡國之景、亡國之情最爲沉痛，這方面在相當程度上可與劉辰翁並稱的還有蔣捷。

蔣捷，生卒年不詳，字勝欲，陽羡（今江蘇宜興）人。南宋末年進士，宋亡後流浪江湖，隱居山林，最後剃髮當了和尚。蔣捷自號竹山，有《竹山詞》。

蔣捷生當南宋王朝風雨飄摇的末世，宋亡之前，他的詞風一般以清麗流美見長，《四庫全書總目提要·竹山詞提要》論曰："捷詞煉字精深，音詞諧暢，爲倚聲家之榘矱（法度）。"如其著名的《一剪梅》。此詞很可能是元軍向江南進犯之時，他從京城臨安趕回蘇州附近的老家，作于歸舟之上：

一片春愁待酒澆，江上舟摇，樓上簾招。秋娘渡與泰娘橋，風又飄飄，雨又蕭蕭。　何日歸家洗客袍？銀字筝調，心字香燒。流光容易把人拋，紅了櫻桃，緑了芭蕉。

這是暮春時節，上片寫作者歸途中所見一派和平的江南水鄉烟雨景象，而暗寓風雨飄摇、形勢危殆之"愁"；這"春愁"既

是思鄉思親之愁，也是國難將臨之愁。雖說這愁“待酒澆”，但其實不過“舉杯澆愁愁更愁”而已。“江上舟摇”是自己的船在前進，“樓上簾招”是岸邊酒樓上的酒簾在招引，兩相呼應，構成一幅富于動態與文人情趣的畫面；“秋娘渡”、“泰娘橋”都是蘇州附近的渡口名和橋名，更點明了江南水鄉的優美環境，而驀然插入“風又飄飄，雨又瀟瀟”之句，雖然亦是暮春江南烟雨濛濛的實景，但“飄飄瀟瀟”却使那優美的情趣和環境頓蒙一層陰影。世事既危則必思家，下片轉入回想過去親人共聚的安定幸福情景：“銀字箏（裝有銀飾之箏）調，心字香（盤曲成“心”字的香）燒”，共叙天倫之樂。他不知今後能否再享有這種安寧幸福的生活，時光流逝，春天竟然已經悄然離去——“紅了櫻桃，緑了芭蕉”，這兩句很有名，它的語言恰如時光的奔流一般自然流暢，櫻桃紅熟、芭蕉深緑之時，春天的確已經消逝，這可能還包含着作者生命中的春天，國家命運中的春天。

蔣捷果真再也没能享有他渴望的安寧幸福的家庭生活。國家滅亡了，他的家庭也毁滅了，從此他過着顛沛流離的日子，昔日家庭的温暖衹能永遠留在他的記憶中：

深閣簾垂綉，想家人，軟語燈前，笑窩紅透。萬疊城頭哀怨角，吹落霜花滿袖。影相伴東奔西走，望斷鄉關知何處？羡寒鴉到着黄昏後，一點點歸楊柳。　相看衹有山如舊，嘆浮雲本身自無心，也成蒼狗。明日枯荷包冷飯，又過前村小阜。趁未發，且嘗村酒。醉探枵囊毛錐在，問鄰翁要寫《牛經》否？翁不應，但摇首。

——蔣捷《賀新郎》

這是他在流浪江湖中經過一個小村子時寫下的詞，反映出當時不肯變節事元的士大夫在戰亂和元朝統治者的威脅下顛沛流離的艱難處境。上片首先從回憶昔日家人歡聚的景象寫起——這回憶與他後半生的生命始終相伴。“深閣簾垂綉”三句寫出了家庭的温暖氛圍，親人燈前“軟語”，妻女臉上美麗的酒窩在歡笑中透出紅暈……這一切是那麽清晰、親切。悽厲的“萬疊城頭哀怨角”將他唤回國亡家破，孤身流浪的現實，這悽厲的號角聲伴隨悽厲的寒風，“霜花”凋零，他衹能羨慕那點點寒鴉，黄昏後還能飛回楊柳樹上的窩——它們畢竟還有個“家”!

下片寫他在小村子裏投宿的情景。“相看衹有山如舊”——别的一切：國與家、親人與同胞都已不復存在。這天翻地覆的巨變，如同本來悠閑無心的天上浮雲，轉瞬間變成匆匆逃亡的“蒼狗”!（杜甫詩《可嘆》有“天上浮雲如白衣，斯須改變如蒼狗”，形容風雲劇變、世事全非。）“明日枯荷包冷飯，又過前村小阜”，也是寫他今日，或流浪中的每一日的景况，已全然没有了“江上舟摇，樓上簾招”的那一份逍遥。但借酒澆愁終是文人不變之習，“趁未發，且嘗村酒”，然而醉了要付酒錢時，纔伸手探索“枵（空）囊”，衹有一支破毛筆（毛錐）尚在。替人鈔書寫信，這是窮困的讀書人最後的謀生换錢手段；《牛經》是關于養牛的書，農民家應當用得着——但是，結句衹寫鄰翁摇首不應的動作，全詞就此戛然而止，民生之凋敝、流浪士人之困苦窘迫、無人同情則躍然紙上。作者如何還他的酒賬，今後他如何在這極度的貧困流浪生活中活下去，這些都没有説，他也没有再發什麽感嘆。結尾語句雖平淡，亦不露作者感情，而隱含其中的却是真正

的深哀切痛——這首詞的確可以與劉辰翁那些記述亡國哀痛的感人之作並列而無遜色。

此時蔣捷適當壯年，他終于在這流浪困苦中活下來，晚年剃髮爲僧，在寺廟中度過餘生。《虞美人·聽雨》大概是他最後留下的一首詞：

> 少年聽雨歌樓上，紅燭昏羅帳。壯年聽雨客舟中，江闊雲低斷雁叫西風。　而今聽雨僧廬下，鬢已星星也。悲歡離合總無情，一任階前點滴到天明。

此詞以三個形象性的畫面高度概括了作者早年的浪漫生活，中年亡國後的漂泊流離和晚年孤苦悽涼的境況。下片以“無情”概括其一生之慘情，沉痛之至。全詞以“聽雨”爲一條貫穿始終的綫索，上片感懷已逝的少年、壯年歲月，下片慨嘆目前老年的境遇，三個不同時期的不同環境、不同生活、不同心情都通過“聽雨”的客觀描寫表現出來。作者在歷盡滄桑之後的垂暮晚年，寫下這首詞時，撫今追昔，傷時感事，百感交迸，全部身世之痛、亡國之悲都涌上心頭。他無法一一細數這種種辛酸的滋味和分量，更無法一一寫進詞裏。最終，他没有直接抒寫自己的情感，衹從漫長曲折的一生經歷中截取三個富于暗示性和象徵性的畫面，讓讀者透過這形象性的畫面去體味他的感情。

首先是“少年聽雨歌樓上，紅燭昏羅帳”，這是他早年狂放歡快生活的一個片斷場景，歌樓、紅燭、羅帳組合成的畫面中洋溢着青春和愛情的幸福。我們不妨對照前面蔣捷的第一首詞《一剪梅》，那“江上舟摇，樓上簾招”、“銀字箏調，心字香燒”的

描寫，雖然是“風又飄飄，雨又瀟瀟”，雖然是“一片春愁待酒澆”，但其實終究還是“少年不識愁滋味”，所以在感嘆春光易逝的最後，寫下的是“紅了櫻桃，綠了芭蕉”這樣的美好景物和流暢詞句。真的，在青春時代，紅燭昏暗，鴛鴦同卧羅帳，傾聽樓外風飄飄、雨瀟瀟，這是多麼甜蜜而富于情趣的時光！

但這第一個畫面是陪襯性質的，它的青春歡樂，衹是爲了對照後來的辛酸。“壯年聽雨客舟中，江闊雲低斷雁叫西風”，這是國亡家破後作者飄泊江湖的流浪生活的一個片斷場景，景象闊大而蒼凉，更顯出這一葉風雨飄零的孤舟的渺小。“斷雁”，即失群孤飛之雁，這是作者孤獨流浪的寫照，恰如他的《賀新郎》一詞所寫的“萬疊城頭哀怨角”，“影相伴東奔西走，望斷鄉關知何處”？他的一腔愁恨都寓含在這“江闊雲低斷雁叫西風”的秋江風雨圖中。

全詞中懷舊始終是陪襯，重點是下片的寫今，已不再渲染描寫客觀景物，衹有一個白髮老人在僧廬下傾聽夜雨的極其單調的畫面。他已徧嘗人世間的苦辣酸甜，已到了“人間別久不成悲”的境地，不但埋葬了少年時代的歡樂，也再承受不起壯年時代的愁恨，衹感嘆着“鬢已星星也”，木然傾聽着點點滴滴的雨聲，衹感到一切皆空、萬念俱灰。“悲歡離合總無情”——少年時代的合歡，壯年時代的離悲，到老年總歸于無情。這是“而今識盡愁滋味，欲說還休”的無情，因此他不再說什麽，衹“一任階前點滴到天明”。這裏他没有像温庭筠《更漏子》那樣說“離情正苦，一葉葉，一聲聲，空階滴到明”；甚至也没有像李清照《聲聲慢》那樣面對“梧桐更兼細雨，到黄昏點點滴滴”而悲嘆“怎一個愁字了得”——他已經没有離情，没有愁恨，這一切都歸于

“欲說還休”了——但這木然無情的外貌到底是痛苦的擺脱還是痛苦已經深入骨髓，讀者自不難體味出來。

第二節　更悽然，萬綠西泠，一抹荒烟

——王沂孫與張炎

劉辰翁和蔣捷大抵是宋末遺民詞人中感情較爲憤激，立場也較爲堅決者，其他更多的遺民詞人則顯得更爲軟弱，他們固然不能忘情于先朝故國，但不必説是絶無投身于血與火的殉國之志，甚至往往也没有劉辰翁、蔣捷那樣寧可潦倒飄泊也決不與元蒙統治者合作的節操；他們的故國之思中交織着被時代的大風浪顛簸得不知所歸的徬徨，他們的詞作也顯得更缺乏骨力和氣勢，在柔婉幽深地抒寫出來的亡國之哀中，藴藏着極爲曲折複雜的内涵，浸透着一種悽絶的感傷，這就必須更有賴于藝術表達的精工細膩。因此他們自然而然地繼承了自周邦彦、姜夔和吴文英以來格律精嚴、謀篇考究、字詞凝煉、情調陰柔的典型的婉約詞正宗傳統——這些遺民詞人尤以詠物見長，因爲詠物詞最適宜于抒寫其隱晦含蓄、托物喻意的陰柔的亡國悲情，最適宜于表現其細膩深婉、刻畫精工、煉字設色、擬人借代、使典用事等等描摹形容的藝術技巧，而其所謂綣念故國的“微言大義”自然地浸藴其中，這的確也是亡宋遺民的詠物詞較之此前南宋其他詠物詞更爲深刻感人之處。他們的聲音是最典型的宋詞終章哀歌之後的悽凉回音，是作爲宋詞主流的婉約詞之終章哀歌之後的悽凉回音——宋詞在經歷了其三個發展階段，由盛而衰，經這些遺民詞人最終的慘淡經營之後，再也没有可供前行的空間，而終于不可避免地將

自己在文學史上的地位讓予了新興的詩歌形式——元曲。

這些遺民詞人的代表是王沂孫和張炎，以及周密、鄧剡、陳允平等人。

王沂孫，生卒年不詳，但可肯定生活于南宋末年至元朝前期。字聖與，號碧山，會稽（今浙江紹興）人。有詞集《碧山樂府》，又名《花外集》。前人對王沂孫的“遺民”身份頗有爭議，因爲王曾接受元朝委派的“學正”之職，這雖然衹是個無足輕重的微官閑職，且很可能是迫于無奈，但較之始終“抗節不仕”的劉辰翁、蔣捷等真資格的“遺民”實在差了一大截。不過，作爲一個生長江南的漢人，王沂孫詞以相當精湛的藝術才力所表現出來的那一縷繾綣不絶的故國之情，仍是很爲動人的。因此前人對他的詞評價很高，陳廷焯《白雨齋詞話》甚至推崇謂“王碧山詞，品最高，味最厚，意境最深，力量最重，感時傷世之言，而出以纏綿忠愛，詩中之曹子建、杜子美也。”——如此褒賞之至，不妨讓讀者通過王沂孫的詞去自作結論。

王沂孫即爲典型的以詠物見長的詞人，其詠新月的《眉嫵》一詞最稱名篇：

漸新痕懸柳，淡彩穿花，依約破初暝。便有團圓意，深深拜，相逢誰在香徑？畫眉未穩，料素娥猶帶離恨。最堪愛一曲銀鈎小，寶簾挂秋冷。　千古盈虧休問。嘆慢磨玉斧，難補金鏡。太液池猶在，凄凉處，何人重賦清景？故山夜永，試待他窺户端正。看雲外河山，還老盡桂花影。

此詞逐句圍繞“新月”着筆，上片描繪精細，從離人眼中看

新月，婉轉哀切。首用“新痕”二字形容一彎初月，其感傷之情已見。蓋“痕”之爲語，多爲“淚痕”、“傷痕”、“血痕”也。以下“便有團圓意”三句頓轉，古代女性有七夕拜月之習，此處拜月隱含詞人自己將一腔故國餘情仍寄寓于此一彎雖有團圓意而其實不圓的新月。“畫眉未穩”二句喻新月爲未畫畢之蛾眉，進而聯想到這是嫦娥（素娥）心懷離恨，如南朝陳後主《有所思》詩：“新月似愁眉。”“最堪愛一曲銀鉤小”二句，又喻新月如鉤，挂簾于寒秋夜空。如此層層形容設喻，將新月形態描摹盡致，而與“痕”、“離恨”、“秋冷”的蕭索意緒融爲一體。下片意帶雙關更爲明顯，切入國破山河在的人世興亡之感，詞旨深微，于反復詠嘆中深寓亡國之悲。“千古盈虧休問”即有眼前已是明月虧缺、河山變色，何暇追尋“千古”之意；“嘆慢磨玉斧”二句用《酉陽雜俎·天咫篇》所載仙人以玉斧修補缺月之事，南宋淳熙九年孝宗賞月，侍臣曾覿嘗賦《壺中天慢》詞，亦有“何勞玉斧，金甌千古無缺”之句，而此處作者衹能嘆息破碎淪亡的金甌山河已無修復之望。“太液池猶在”三句更是直接悲惜宋室之亡，太液池爲皇宮池苑，宋太宗時宰相盧多遜賦《新月》詩有“太液池頭月上時，晚風吹動萬年枝”之句，然而今非昔比，更有“何人重賦”此盛時清景?“故山夜永”謂極目遠望，故國山河正陷入一片沉沉長夜之中；“試待他窺户端正”謂待明月臨窗團圓之時，再來放眼“看雲外河山”，但不幸南北大地，盡陷胡塵，此種景象，實在令一輪明月也傷心欲絕，“還老盡桂花影”（桂花影即月影）。一般解釋中均以爲此末句乃是月影依舊而世事全非或時光虚度之意，甚至連上句“試待他窺户端正”，認爲寓含着盼望恢復故土、重整河山之意。其實以王沂孫那種消沉的遺民意緒，實

在談不上此，此句乃是暗用李賀《金銅仙人辭漢歌》中“天若有情天亦老”之意，李賀意謂天本無情，但若眼見此銅人遷離、東漢滅亡的悲景，也會哀傷而衰老；則王沂孫亦謂明月若有情，同樣將見此萬里無垠的“雲外河山”破碎沉淪而哀傷衰老，不復如舊；由此回應上面的“千古盈虧休問”，則明月將不再如以往千古不變，“盈虛者如彼，而卒莫消長也”（蘇軾《前赤壁賦》），這種悽楚絶望之悲是何等蕭索而又深沉。

王沂孫的詠物詞與吳文英詞頗有一脈相承的聯繫，即都顯得纖穠密麗、吞吐隱微且意象奇詭，但王詞章法層次較爲明晰，不似吳詞之晦澀朦朧。與王沂孫同時而稍後的張炎則從另一方面攀上了亡宋遺民詞人的高峰。

張炎字叔夏，號玉田，出身于南宋貴臣世家，宋亡，落魄縱遊，曾一度被迫應元廷之召命北上大都，但終未受職任而歸。傳世有《山中白雲詞》及詞學論著《詞源》。

張炎生于宋理宗淳祐八年（1248），宋亡時年未三十，入元後大約又生活了近四十年，其卒年不詳，但比王沂孫爲晚。他應該是宋詞的最後一位作者，當然也是最後一位名家，他的《詞源》上、下兩卷，也是一部從理論上對整個宋詞作出系統總結、特别是集婉約詞創作理論之大全的重要的詞學專著，他出于自己的審美觀，具體探討了詞的格調意趣而特標其所謂“清空”、“雅正”之説，並就音韻樂律、句法字面、寫景抒情、詠物寄意及前代諸家詞人的得失等等問題縱橫評説。他最爲推崇並直接繼承了姜夔清空典麗的詞風，而抒發其纏綿哀婉的故國之思，如樓思敬所謂：“南宋詞人姜白石外，惟張玉田……清虛騷雅，可謂脱盡蹊徑，自成一家。”（《詞林紀事》卷一六引）。較之王沂孫，張炎

的詠物詞的確别具一段清空蒼茫、言近旨遠之概，其最著名的代表作，爲《解連環·孤雁》：

楚江空晚，悵離群萬里，恍然驚散。自顧影，欲下寒塘，正沙净草枯，水平天遠。寫不成書，衹寄得相思一點。料因循誤了，殘氊擁雪，故人心眼。　誰憐旅愁荏苒？謾長門夜悄，錦箏彈怨。想伴侣猶宿蘆花，也曾念春前去程應轉。暮雨相呼，怕驀地玉關重見；未羞他雙燕歸來，畫簾半捲。

此詞作者以孤雁失群之哀，自喻其國破家亡後淪落無歸的悽凉遭遇。描寫設喻形象精巧，詞情哀婉慘切。“楚江空晚”三句，即描繪出一幅蒼茫空闊而暗淡的景象，對照出孤雁“悵離群萬里”的渺小無歸，而惟有“自顧影”相憐相悲；雖欲獨下寒塘栖遲，但仍是一片“沙净草枯，水平天遠”的空曠寂寥；由此更思同群伴侣，然而却“寫不成書”，因雁群飛行排列成字，故有飛雁傳書之説，但此時自己已成天邊之一點孤雁，故“衹寄得相思一點”：這種構思落筆，真可謂妙語雙關，元人孔齊《至正直記》卷四載：“錢唐張炎，……嘗賦孤雁詞有云‘寫不成書，衹寄得相思一點’，人皆稱之曰‘張孤雁’。”足見此句之精巧而爲人所傳誦。以下“料因循誤了”三句，則是漸露作者留戀宋室、悲悼志士之本意，自謂當初因循苟且，早早就爲逃避嚴寒而南飛，愧對那些困居朔北、爲國守節不屈的同志故人。“殘氊擁雪”，明寫仍然留在塞北雪原的大雁，實則暗用蘇武被匈奴扣留，堅貞不屈，飲雪吞氊的故事，以喻被元朝俘往北方的南宋志士。

下片又轉向寫自己的失群流落。“長門夜悄”既用漢代陳皇后被幽居的長門冷宫，喻孤雁悽凉，更用杜牧《早雁》詩“仙掌月明孤影過，長門燈暗數聲來”之意，杜牧詩寫孤雁初秋早早南飛，是爲了躲避胡人入侵之“金河秋半虜弦開”，其下更有“須知胡騎紛紛在，豈逐春風一一回”之句，張炎此處無疑是寫包括自己在内的一班遺民們在元蒙鐵蹄之下“恍然驚散”、流離無歸之狀；“錦箏彈怨”則是以箏聲之哀切喻雁鳴之悲（錢起《歸雁》詩：“二十五弦彈夜月，不勝清怨却飛來。”）；“想伴侣猶宿蘆花”再將筆觸轉向仍留北方的雁群、亦即被俘北上抗節不屈的友人之困頓，雖然冬去春來，殘雪將融，他們仍然栖宿蘆蕩，不得温飽；他們一定“也曾念春前去程應轉”，惦記着自己這些在去秋南飛而逃的失群流落者們，盼望春暖後能早轉北方相會；以下“暮雨相呼”二句，將自己與友人的心情融合一體，謂將來必在北方“玉關重見”，“怕驀地”實際上寫出彼時不期而遇、驚喜交集之情。最後“未羞他雙燕歸來”二句，謂與同志友人在一起，雖“殘氈擁雪”、“猶宿蘆花”，但却能驕傲地面對那些俯首變節、投靠元朝、前往北方“畫簾半捲”的豪華府第享受高官厚禄的新貴們。蓋因“雙燕”南來北往，總是依人而居，所謂“王謝堂前燕”，所謂“度簾幕中間，去年塵冷”、“還相雕梁藻井，又軟語商量不定”、“紅樓歸晚，看足柳昏花暝”（史達祖《雙雙燕》）等等，都説明燕是不會“猶宿蘆花”的，那麽張炎此處的“未羞他雙燕歸來”，其寓意就極爲明白了。一般解釋多謂此末二句是指孤雁見到春暖燕歸，自己終于有了伴侣，就欣喜而不會再自慚孤單了。這無疑是很大的誤解。

如果與王沂孫《眉嫵·新月》比較，可以看出張炎此詞亦雁

亦人，更爲“詠物而不滯于物”，有姜夔之清空，而不似王詞那樣柔婉靡麗；雖“言近旨遠”而不似王詞那樣隱晦難于捉摸。

張炎詞長于詠物，又不僅限于此，其寫景抒懷之作也有很高的藝術水平。如《高陽臺·西湖春感》一詞：

接葉巢鶯，平波捲絮，斷橋斜日歸船。能幾番游？看花又是明年。東風且伴薔薇住，到薔薇，春已堪憐。更悽然，萬綠西泠，一抹荒烟。　當年燕子知何處？但苔深韋曲，草暗斜川。見說新愁，如今也到鷗邊。無心再續笙歌夢，掩重門淺醉閑眠。莫開簾，怕見飛花，怕聽啼鵑。

多有論者認爲此詞作于南宋瀕亡前夕，以爲宋亡後作者已沒有如詞中所寫的這番遊西湖的條件和興致。但宋亡後張炎猶生活了三四十年，細味此詞，當爲宋亡後若干年作者重游杭州西湖之作，以抒發其始終難以忘懷的國破家亡之悲。上片寫西湖晚春之景，感傷春色之凋零。首二句“接葉”、“平波”，一用疊韻，一用雙聲，充分運用漢語聲韻之諧美來描寫西湖濃蔭翠鳥、湖光山色之麗（杜甫《陪鄭廣文游何將軍山林》詩有“接葉暗巢鶯”句）；“斷橋”及下文“西泠”都是西湖著名的“十景”之一，但與整個美麗的西湖都籠罩在斜日黄昏的“一抹荒烟”之中矣，全詞之悲情始現。“能幾番游”，表明芳景難再，而自己仍望東風能伴遲開的薔薇暫住，其實薔薇開于春末夏初（可參見第五章第四節黄庭堅《清平樂》“因風飛過薔薇”句），所以“到薔薇春已堪憐”，苦欲留春而春終不可留，深寓國破家亡終無可挽回之痛，于是眼前萬綠叢中的西湖美景亦如已一去不可復返的昔日繁華

夢，惟餘下“更悽然”而已。

下片正面轉入悲悼國家之亡，觸物深哀，無可排遣，悽凉幽怨的感情，出以婉轉空靈的筆觸。“當年燕子知何處”，用劉禹錫《烏衣巷》“舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家”句，而緊接“但苔深韋曲，草暗斜川”，則寫出古來未有之空前巨變。韋曲指唐代長安城南豪門世族韋氏所居之地，斜川在江西星子縣，是陶淵明隱居之地，但此帝都豪門及山林隱逸之地都已“苔深”、“草暗”，同歸于荒蕪，所以“舊時王謝堂前燕”，今日“飛入尋常百姓家”也不可能了。這就寫出了神州大地無論南北無論貴賤無論城鄉今日都淪入異族蹂躪之下，非同往昔王朝替代衹係一家一姓之興亡、遺民不仕新朝猶可隱居山野（元朝前期不行科舉取士，一般儒生均喪失仕宦乃至生活的出路，清貧的遺民更是潦倒不堪)。接下去“見説新愁”二句更進一層：燕子依人而居，屋亡則不知所歸，但鷗鳥却是自由閑適地翱翔于海天之間不受人事的牽連，如今却也籠上了“新愁”，其天翻地覆之今昔巨變人何以堪！至此詞人悲情已達極點，“無心再續笙歌夢”，打斷往昔舊夢，衹想以“淺醉閑眠”從這無可解脱的深哀巨痛中求一解脱。但“醉”謂之“淺”，更不能消愁；“眠”謂之“閑”，必不能入睡，所以飛花啼鵑終不由人不見不聽，如杜甫《春望》“國破山河在，城春草木深。感時花濺淚，恨别鳥驚心”，故詞人“掩重門”、“莫開簾”，而讀者却領會體味到這“濺淚”、“驚心”的亡國之悲豈是重門垂簾所能掩遮。全詞感情隨其章法變化而迴環往復、層層遞深，形成厚重的情感積澱，《白雨齋詞話》評曰：“悽凉幽怨，鬱之至，厚之至。”梁令嫻《藝蘅館詞選》引麥孺博評此詞亦云：“亡國之音哀以思。”的確是深受感動之言。

從姜夔、吴文英、史達祖到王沂孫、張炎等宋詞後期作者，大體上説來都是一群真正的“爲藝術而藝術”的詞人。他們都自覺或不自覺地維護、發揚並最終完成了“詞”的南方文學、女性文學之陰柔典雅的本質特徵。他們儘管或力求清空纖逸，或趨于綿密穠麗，或流美諧暢，或含蓄深微，但他們在聲韻音律、字詞錘煉、篇章結構、使典用事乃至“無一字無來處”等形式技巧的各方面精益求精的追求，都使宋詞藝術臻于前無古人、後無來者的極致。這以後，三百年來獨領一代文學之風騷的詞體，不可避免地隨着宋朝的滅亡而走向衰歇——在蒙古鐵騎暴風驟雨般的摧折之下，宋詞的百花園囿飄零狼藉、落紅成泥，“知否，知否，應是緑肥紅瘦”——新的時代已屬于新的一片青蔭翠緑的元曲。

在這時代與文學的巨變中，張炎這位宋詞的最後一位作者，恰如宋詞園囿中最後一朵薔薇——然而花至薔薇則花事已盡，無論張炎如何苦苦懇求“東風且伴薔薇住”，但終于是“到薔薇春已堪憐”。他那無奈的哀音，既是宋詞悲悼宋室滅亡的終章哀歌之悽婉回聲，也是宋詞自身全部歷程的最後一個句號。